ISSN 0130—6405

Искусство КИНО

10 1983

ИСКУССТВО КИНО

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
МЕДВЕДЕВ А. Н.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
(зам. гл. редактора)
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н.
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректоры
Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

10
1983

СОДЕРЖАНИЕ **ИСКУССТВО КИНО** СОДЕРЖАНИЕ

Современность и экран
3 До самой сути

Кинематограф 80-х. Дневник

Актуальное интервью
14 *Сергей Никоненко* Требуется герой!

Точка зрения
18 *О. Агишев* Кто же, если не мы?

Разборы и размышления
26 *Т. Хлоплянкина* На стыке с документом
34 *Ан. Вартанов* После фильма, перед выбором
44 *В. Михалкович* Игра в шашки не по правилам

Дискуссии
55 *В. Баскаков* Постижение великого

Разборы и размышления
64 *Аркадий Ваксберг* Так работают прокуроры
71 *Г. Козлов* Нечаянный подтекст

Внимание фильмам для детей и подростков
80 *В. Яковлев* И придут в клуб дети..

Репортаж со съемочной площадки
86 *Л. Комаровский* Вместе с событием

Теория и история

Актер и время
95 *Лев Парфенов* Герой нашего экрана
104 *Александр Зархи* Спасибо, что ты был!
107 *Леонид Трауберг* Первый среди равных
109 *Михаил Кузнецов* Это была Великая Школа
111 *Людмила Целиковская* И мастерство, и вдохновенье
113 *Людмила Касьянова* Высокий человек
115 *Андрей Попов* В поле притяжения
117 *Сергей Юрский* Могучая нежность

Реплика
119 *И. Вайсфельд* От выставки — к музею киноискусства
122 *Д. Писаревский* Об одной неподтвержденной версии
127

Издано о кинематографе

Памяти товарища
134 А. А. Алов
135 Б. П. Степанцев

За рубежом
137 *Нина Игнатьева* Короткие встречи с коротким фильмом
147 *И. Быкова* Их дело не пропало!
156 *А. Брагинский* Филипп Нуаре, или Штрихи к портрету «ленивого человека»
163 Синерама

Сценарий
167 *Александр Миндадзе* Парад планет

191 **Фильмография**

На 1-й стороне обложки: кадр из фильма «Юность гения» (режиссер Э. Ишмухамедов. «Узбекфильм» — «Таджикфильм»)

На 2-й стороне обложки: открытие Всесоюзного кинофестиваля в Ленинграде

На 4-й стороне обложки: Лино Вентура в фильме «Отверженные» режиссера Робера Оссейна (Франция)

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Time And The Screen

To The Essence (p. 3)
Reflections about the letters to "IK"

Cinema Of The 80-ies. A Diary

Actual Interview

Sergey Nikonenko — Wanted A Heroe (p. 14)
Wellknown Soviet actor on problems of positive character

Point Of View

Odelsha Agishev — Nobody But Us (p. 18)
Article on problems of modern film script

Analysis And Reflections

Tatyana Khloplyankina — By The Joint With Document (p. 26)
Review of the film "The Kids" ("Lenfilm", 1983)

Anri Vartanov — After The Film, Before The Choice (p. 34)
Review of the film "The Kara-Kum, 45 Degress in the Shade" ("Turkmenfilm", 1982)

Valentin Mikhalkovich — Playing Chess Out Of Rules (p. 44)
Review of the films "The Death At The Take-Off" ("Mosfilm", 1982), "Seven Hours Before The Death" ("Lenfilm", 1983), "The Custom-House" ("Lenfilm", 1982), "Anxious Sunday" ("Mosfilm", 1983)

Discussions

Vladimir Baskakov — Comprehension Of The Great (p. 55)
Article continues the discussion about screen adaptation

Analysis And Reflections

Arcady Vaksberg — This Way The Procurators Work (p. 64)
Review of the film "The Procurators" ("Centrnauchfilm", 1983)

Genrikh Kozlov — Unexpected Implication (p. 71)
Review of the film "The Speech About The Things"

Attention To The Films For Children And Teenagers

Vladimir Yakovlev — And The Children Will Come To The Club... (p. 80)
Article about the problems of film demonstration in country club

Reporting From The Shooting Site

Leonid Komarovsky — Together With An Event (p. 86)
Reporting from the shooting site of documentary film devoted to the building of conduit "Urengoy — Pomary — Uzhgorod"

Theory And History

Actor And His Time

Lev Parfenov — A Heroe of Our Time (p. 95)

Alexander Zarkhi — Thanks For You To Be (p. 104)

Leonid Trauberg — The First Among The Equal (p. 107)

Mikhail Kuznetsov — It Was Great School (p. 109)

Liudmila Tselikovskaya — Both Mastership And Inspiration (p. 111)

Liudmila Kasyanova — High Man (p. 113)

Andrey Popov — In The Field Of Attraction (p. 115)

Sergey Yursky — Mighty Tenderness (p. 117)
Collective portrait of outstanding Soviet actor Nikolay Cherkasov

Remark

Ilya Vaisfeld — From Exhibition To The Museum Of Cinema Art (p. 119)
Notes on exhibition of Sergey Yutkevich "With Mayakovsky In Cinema And Theatre" and reflections about future museum of Soviet cinema art

Dmitry Pisarevsky — About One Version Having Not Being Confirmed (p 122)
Article about one questionable page in biography of Soviet film director Sergey Vasilyev

Published On Cinema

Notes on new books (p. 127)

In Memoriam

Alexander Alov (p 134)
Obituary on wellknown Soviet film director

Boris Stepantsev (p. 135)
Obituary on wellknown Soviet cartoon film director

Abroad

Nina Ignatyeva — Short Meetings With Short Film (p 137)
Survey of film programme of "Oberhausen-83"

Irina Bykova — Their Efforts Were Not In Vain! (p 147)
Notes about Chilean cinema in the times of Government Of People Unity

Alexander Braginsky — Filippe Noiret, Or Some Strokes To A Portrait Of Lazy Man (p. 156)
Cinerama (p. 163)

Script

Alexander Mindadze — Parade Of Planets (p 167)

Filmography (p. 191)

© Журнал «Искусство кино», 1983

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72
Сдано в набор 14.07.83.
Подп. к печати 21.09.83. А 01827
Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
печ. л 12,12. усл. печ. л. 14,18, уч.-изд л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 52 000 экз. Заказ 1974
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат В/О «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Чехов Московской области

До самой сути

Размышления над редакционной почтой

На столе в отделе публицистики «ИК» — кипа читательских писем. Все они — на одну тему. В тоне страстном или рассудительном, аналитически или исповедуясь, рассуждают их авторы о фильме Александра Миндадзе и Вадима Абдрашитова «Остановился поезд». Рассматривают проблематику и художественные особенности картины, тревожатся о ее прокатной судьбе, сообщают о зрительском отношении к ней.

В последние месяцы редакция журнала не раз обращалась к фильму «Остановился поезд»[1] — одному из экранных произведений, которые ставят актуальные проблемы жизни, продолжая тем самым гражданski активное начало в кинематографе, традиционное для русского и советского искусства. Разговор об этом фильме — первые шаги, сделанные редакцией в рамках объявленного ею намерения проследить судьбу ленты в прокате на протяжении года в различных местах страны, а потом — расширить фронт исследований, присмотреться к судьбам проблемных фильмов вообще. Редакция надеялась на отклики читателей журнала, полагая, что после ноябрьского (1982 г.) Пленума ЦК КПСС возник в нашем обществе особый интерес к современной социальной и экономической проблематике. Осмысливая успехи советской страны, мы вместе с тем вдумывались и в причины наших недостатков, искали пути к их исправлению, чтобы с высокой мерой организации и дисциплины упорно трудиться, совершенствуя развитой социализм.

Этому духовному и идейному настрою предстояло окрепнуть и развиться после июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС. Его решения укрепили стремление редакции продолжить разговор на начатую важную тему. Мы рады, что получили поддержку читателей.

В их письмах, на наш взгляд, проявилась жажда киноаудитории увидеть на экране героя-деятеля, героя-борца. А именно таким качеством привлек многих зрителей следователь Ермаков. В этой связи вспоминаешь, что В. И. Ленин требовал ценить самостоятельных людей, таких, которые ни слова не возьмут на веру, ни слова не скажут против совести и не побоятся признаться ни в каких трудностях, не побоятся никакой борьбы для достижения серьезно поставленной цели. В таких людях виден прообраз героев нашего времени.

Итак, перед нами — читательские письма. Они несхожи по форме — от лапидарных откликов в одну-две странички до основательных критико-социологических эссе, отмеченных знанием дела и проницательной мыслью. Обширна их география: Ворошиловград и Альметьевск, Северодвинск и Одесса, Таганрог и Омск, Киев и Тюмень, Кокчетав и Кирово-Чепецк, Алма-Ата и Хабаровск... Обширен и спектр профессий наших корреспондентов — среди них есть журналист, социолог, секретарь горкома партии, прокурор, студент, начальник ОТК завода, преподаватели институтов, рабочие, киномеханик...

Всмотримся в письма повнимательней — каждое в отдельности и весь их блок в целом дают богатую пищу для размышлений не только о кинопроцессе в обеих его ипостасях — творческо-производственной и прокатно-зрительской, но и о реальной роли кинофильма в контексте современной духовной культуры и социально-эстетических ожиданий аудитории, весьма неоднородной, и — шире — о месте художника в нашем обществе.

[1] См.: «Искусство кино», 1983, № 1, 4, 8.

●

Прежде всего абсолютно все авторы писем солидарны в оценке идейного звучания ленты, значительности ее проблематики, актуальности положенного в основу конфликта.

Вот точка зрения рабочего **А. Стриженка** (Таганрог):

«Я внимательно слежу за творчеством талантливых мастеров Александра Миндадзе и Вадима Абдрашитова. Запомнились мне их фильмы «Слово для защиты», «Поворот», «Охота на лис», где они показали себя вдумчивыми художниками, для которых важны не возможности детективного сюжета, а глубина характеров, проблем, выходящих за рамки обычного уголовного дела. Так и в фильме «Остановился поезд»... Частная, казалось бы, история с аварией поезда наталкивает на размышления о подобных нравственных конфликтах и ситуациях, встречающихся порой в нашей жизни».

Преподаватель Технологического института имени Ломоносова **М. Бузько** (Одесса):

«Можно много говорить об актуальности темы, остроте конфликта... Большое спасибо всем создателям фильма, о котором думаешь и по прошествии довольно долгого времени, который взволновал и о котором хочется говорить с единомышленниками и спорить с противниками».

Социолог **В. Дмитриев** (Тюмень):

«...«Остановился поезд» — картина своевременная, продиктованная жизненной необходимостью. Она в острой публицистической форме помогла мне понять, что сегодня понятия «дисциплина», «совесть», «ответственность» из чисто нравственных категорий перешли в категории экономические... руководствоваться ими нужно не раз от разу, когда удобно, а постоянно, каждому на своем месте».

Заместитель прокурора Омской области **А. Мыцыков:**

«На мой взгляд, сила фильма в том, что он заставляет не только глубоко вникнуть в позиции, которые отстаивают его герои, но и побуждает нас сопоставить эти позиции с нашими собственными, взглянуть более требовательно на наши поступки, наши дела».

Н. Соколова, профессии не сообщила (Альметьевск):

«...В свете последних партийных документов и решений, в свете критических материалов, публикуемых в последние годы в печати... тема фильма чрезвычайно актуальна и злободневна. Она продиктована самой жизнью».

Пошире позволим себе процитировать киевлянина **В. Гордейчука,** в прошлом юриста и летчика, а ныне начальника ОТК завода «Рембыттехника», который прислал затрагивающее многие стороны дела и пронизанное искренним волнением письмо:

«...По поводу фильма «Остановился поезд» у нас состоялся один из самых серьезных разговоров сначала с сыном, а потом и на работе. Собственно, как обычно бывает в таких случаях, разговор шел прежде всего не о явных художественных достоинствах фильма или об определенных претензиях к нему, а о затронутых на экране жизненных проблемах...

Почему не оставил нас равнодушными фильм «Остановился поезд»? Вот потому-то, что сказал откровенно и нелицеприятно об издержках нашего прекраснодушия, которые оплачиваются рано или поздно непозволительно дорогой ценой. К такому резкому тону экранного разговора мы не очень-то привыкли, а потому нашлись среди зрителей и удивленные, и рассерженные, и удовлетворенные, и обрадованные, и смятенные. Только, повторяю снова и снова, не было равнодушных».

Заканчивает свое письмо В. Гордейчук мыслью, которая имеет непосредственное отношение к проблеме гражданской позиции художника:

«Меня очень радует, что фильм «Остановился поезд» создали еще достаточно молодые сценарист и режиссер. Как остро прочувствовали они современность, общественные проблемы и потребности, болевые точки нашей жизни! И какую гражданскую зрелость, какую социальную ответственность проявили: ведь ничего не упростили, не сгладили «для кино», «как в кино», но ни в зло-

пыхательстве, ни в смаковании недостатков, ни в обывательском брюзжании их не упрекнешь. Когда смотришь фильм, ни минуты не сомневаешься, что он создан не посторонними наблюдателями, а художниками, болеющими за общее дело, за хозяйственное и нравственное благополучие страны. И, скажу по совести, когда читал материалы ноябрьского (1982 г.) Пленума ЦК КПСС, то не раз думал о том, что очень нужны нам сегодня такие фильмы-работники, как «Остановился поезд».

С партийными документами последнего времени сопоставляют ленту А. Миндадзе и В. Абдрашитова и другие наши корреспонденты. Заметив, что «фильм вызывает не просто сильные эмоции, он зовет человека к действию, к пересмотру своих позиций», журналистка из Северодвинска **Т. Масленникова** восклицает: «Вышел он в ноябре, сразу после Пленума ЦК КПСС, — и насколько созвучен оказался настрой фильма решениям Пленума!»

С высоким накалом чувства говорит о том же рабочий из Кирово-Чепецка **А. Мальцев:**

«Выход картины на экраны заставляет серьезно задуматься о роли художника в нашем обществе. Сюжетный узел фильма — аварийная ситуация на железной дороге. Но, как мне кажется, это всего лишь повод, толчок для того, чтобы в диалоге со зрителем повести честный, серьезный разговор о самых важных, самых наболевших проблемах дня... Приходится лишь поражаться поистине пророческому чутью молодых авторов, которые своим фильмом предвосхитили комплекс важных социальных перемен. Менее чем через полгода после создания фильма партийный Пленум в общегосударственном масштабе рассмотрел те проблемы, на своевременность которых обратил внимание фильм «Остановился поезд». Это проблемы ответственности, совести, дисциплины. Даже в частностях удивительное совпадение: авторы картины приходят к широким социальным обобщениям на материале серьезных транспортных проблем, и на Пленуме, как известно, особенно остро стоял вопрос именно о транспорте.

Вспоминаются слова Константина Симонова, сказанные им в одном из последних интервью: «Мне кажется, секрет иных неудач, наших трудностей, больных мест прежде всего связан с недостаточно понятым, прочувствованным чувством долга, с отсутствием неукоснительного выполнения своих прямых обязанностей. С многошумными словами вместо дела, с болтовней, с показухой — со всем тем, что терпеть невозможно на войне и что пора перестать терпеть нам и в мирное время...»

Прекрасные и веские слова выдающегося нашего писателя привел кировочепецкий рабочий. К месту и вовремя. Они звучат особенно актуально сегодня, когда все мы живем под впечатлением июньского Пленума Центрального Комитета партии. Его решения как раз и составляют всестороннюю, комплексную программу воспитания человека высокой идейности, чувства долга, дела.

В этом контексте вряд ли прозвучит преувеличением мысль, высказанная алма-атинским студентом **Е. Ахмаевым:**

«Всегда были фильмы, которые как бы являлись знамением своего времени, выражали тенденции своей эпохи. Такие произведения, как «Чапаев», «Коммунист», «А если это любовь?», «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Калина красная» и т. д., становились этапными. Уверен, что такой же судьбы достоин и фильм «Остановился поезд».

●

Пора сказать и вот о чем. Многие наши корреспонденты не ограничиваются одной лишь констатацией высокой гражданственности фильма, смелости и точности идейной позиции авторов картины, но переходят к анализу ее художественного строя, тех особенностей, которые, с их точки зрения, в сплаве с проблемным пафосом поставили фильм в центр общественного внимания. Так, одесситка М. Бузько говорит о «прекрасной режиссуре, которая «умирает» в великолепной игре актеров». Но прежде всего речь в ряде писем идет о том, что авторы исходят из понимания сложности и противоречивости жизни, им чуждо желание подтолкнуть зри-

теля к однозначному осуждению или приятию героев. Вот, например, что пишет А. Мальцев:

«Привлекательной особенностью ленты является позиция авторов. Противопоставляя две точки зрения, они избегают категоричного деления на белое и черное, на «да» и «нет». В нравственном конфликте журналиста и следователя авторы на стороне последнего, но они дают понять, что его жизненное кредо отнюдь не безупречно: воюя против разгильдяйства, приведшего к гибели человека, Ермаков своими методами работы фактически способствует гибели еще одного человека — подозреваемого Пантелеева...

Такая позиция авторов — не беспринципность, как может показаться на первый взгляд. Авторы не должны да и не могут знать ответы на все случаи жизни... Вопросы, которые остро, полемично затронул фильм, решать обществу, всем сообща. Функции же художников здесь в том, чтобы привлечь наше внимание и обнажить проблему. Авторы фильма «Остановился поезд», ничего не декларируя, не диктуя, выполнили эту функцию в яркой художественной форме, с позиций высокой партийности».

С А. Мальцевым в большой мере солидаризуется секретарь Калачинского горкома партии (Омская область) **В. Шипилов:**

«Фильм неоднозначен. В подаче материала много своеобразного... Ермакову, конечно же, по-человечески трудно. Он идет один, несмотря на то что местные власти не заинтересованы в поиске истины. К сожалению, и такое встречается... Вокруг сложившейся ситуации ведется острый диалог, который полон жизненных ситуаций... Хватит жертв — это мнение в фильме большинства: и Малинина, и вдовы Тимонина, и местных властей. С ними негромко, но непримиримо спорит главный герой Ермаков. Спор выходит за рамки картины, это разговор о наболевших жизненных проблемах. И большинство, покидая зрительный зал, на его стороне. Других фильм заставит задуматься: кто же все-таки прав? И можно ли однозначно на этот вопрос ответить? Нет, и тысячу раз нет. В жизни столько различных ситуаций, столько коллизий, которые не имеют одинаковых решений...

Чувствуется, как съемочная группа во всем пытается приблизить нас к реальности — и в депо, и в гостинице, везде просто и жизненно, главное, везде на первом плане человек, его отношение к случившемуся».

Объективность создателей фильма по душе и некоторым другим авторам писем.

Однако тут следует со всею ясностью подчеркнуть: единодушия в отношении к художественной системе, избранной авторами фильма, по крайней мере к иным ее компонентам, у наших корреспондентов нет.

Так, В. Гордейчука волнует, тревожит мысль о том, что «авторы чего-то все-таки недодали такому человеку», как Ермаков. «Мне кажется, — развивает он свою мысль, — что это стремление к обыденности, к замедленности действия не всегда работает в поддержку того внутреннего напряжения, что накапливается по ходу дела на экране и в зрительном зале. Наверное, это сила привычки, выработанной самим кинематографом, но в какие-то моменты хотелось бы взрыва. Видимо, взрыв в чем-то противоречил бы авторскому пониманию вещей (а к авторам такой глубокой, зрелой работы нельзя не прислушаться), но порой казалось, что именно эти драматургические, эмоциональные взрывы немалую часть зрителей еще активнее приобщили бы к событиям фильма и их участникам, а значит, и к переживаниям по поводу затронутых в фильме жизненных проблем».

Мысль выражена достаточно деликатно, но все же сделаем зарубку в памяти насчет нехватки эмоциональных взрывов. Заметим себе и схожую претензию, высказанную тоже с весьма мягкой, даже как бы извиняющейся интонацией А. Стриженком:

«Не сомневаясь в необходимости острого, откровенного разговора о наболевшем и учитывая несомненное мастерство авторов, хотелось бы отметить, что проблематика, конфликтность картины (идейная нагрузка в основном ложится на диалоги) преобладает над

ее эмоциональным воздействием. Предыдущие работы Миндадзе и Абдрашитова были кинематографичнее, зрелищнее. Ясно желание сценариста и режиссера высказаться до конца. Желание быть до конца понятыми. Но как бы ни была глубока мысль произведения, истинный успех — и художественный, и зрительский — приходит, лишь когда она воплощается в эмоциональной форме».

Для цитированных авторов некоторый дефицит эмоционального начала в фильме — лишь частный его недостаток. Но выявилась в нашей почте и точка зрения, согласно которой это — коренной просчет ленты. Отсюда следуют и далеко идущие выводы, имеющие касательство к ее прокатной судьбе.

Потому прервем здесь развитие темы. Вернемся к ней в соответствующем месте. Как раз там, где авторы писем столкнутся в заочном споре насчет факторов, которые повлияли на зрительский успех фильма.

●

Прежде всего констатируем, что еще в одном пункте мнения наших корреспондентов совпадают: безусловного массового успеха фильм «Остановился поезд» не имел. Хотя форма констатации (а форма, как известно, существенна) имеет некоторые нюансы и оттенки. Зафиксируем эти оттенки-полюсы.

«Южный полюс»: «Сказать, что фильм имел необычайный зрительский успех, было бы неправдой. Зато вскоре после выхода на экраны фильм «Остановился поезд» был показан перед участниками очередного городского слета наставников... Устроители слета отказались от назидательно-нравоучительной лекции, а ограничились показом фильма, которому предшествовала вступительная беседа... Ведь в повестке дня значилось: «Воспитание ответственности...» Зрительский успех фильмов бывает разный. Но, я думаю, если художественное произведение берется в качестве непосредственного материала для общественного мероприятия воспитательного характера, то это высокая награда художнику» (А. Мальцев).

«Северный полюс». Категорическое: «Провал в прокате» (Н. Соколова).

Встают естественные вопросы: в чем же дело? И кто виноват? И тут-то мы наблюдаем у авторов писем разброс мнений, сравнимый разве только с разбросом артиллерийских снарядов при стрельбе по площадям.

Большинство стоит на весьма традиционной точке зрения: виноват прокат.

Осторожно и раздумчиво ставит вопрос В. Гордейчук: «Кинолента с таким сильным общественным, нравственным зарядом, как «Остановился поезд»... способна мобилизовать человеческую совесть и сослужить существенную социальную, гражданскую службу. Но вот сослужила ли в полной мере, и если не в полной, то почему?» И отвечает так: «Прежде всего потому, что, как мне показалось, не очень уж много людей посмотрели сам фильм, хотя, скажем, в нашем столичном городе он демонстрировался и в больших, и в малых кинотеатрах, в клубах — переходил из зала в зал на протяжении нескольких месяцев». Одну из причин В. Гордейчук видит в неудобном расписании сеансов. Но главное — в недостаточной информации и рекламе, прежде всего — телевизионной. «Сейчас, — утверждает он, — у наших зрителей действительно возросла возможность выбора, но деликатную, заинтересованную, профессионально грамотную помощь, чтобы сориентироваться в том же кинорепертуаре, он чаще всего готов принять. И вообще, если смотреть на вещи более широко, то нашему обществу не может быть безразлично, какой именно фильм делает кинопрокату денежный план. И уж не знаю, стоит ли в какой бы то ни было связи радоваться, если коммерческий успех, скажем, фильма «Шестой» восполнил финансовые пробелы при демонстрации фильма типа «Остановился поезд». Тем более что понимаешь: кассовые сборы от серьезных, проблемных фильмов всегда могут быть достаточно внушительными, если позаботиться об этом заранее и толково... Общество нуждается в полноценном кинорепертуаре, вот только почему-то действенной популяризацией социально активных отечественных лент кинопрокат, судя по всему, себя не слишком обременя-

ет... Даже тех, кто приходит в кинотеатр лишь развлечься, экран должен сталкивать лицом к лицу с самыми жгучими проблемами современности».

В. Гордейчуку вторит тюменец В. Дмитриев. А М. Бузько сообщает, что «в Одессе (городе с миллионным населением) фильм шел один день в Клубе железнодорожников, два сеанса во Дворце студентов, афиша которого вывешивается на одной-двух улицах вблизи, и два-три дня в маленьком зале кинотеатра Повторного фильма. Чтобы посмотреть фильм, надо было проявить уйму настойчивости, подключить к операции целую армию добровольных помощников, следивших за рекламой, и мчаться на другой конец города после работы, не заходя домой. Не могу сказать, как в других залах, но во Дворце студентов на обоих сеансах было около 30 человек».

Примечательно, что к подобной точке зрения присоединяется и работник кинопроката. Вот что пишет о ситуации с фильмом «Остановился поезд» директор кинотеатра «Октябрь» **В. Филимонов** (Ворошиловград): «Еще в августе мы обратились в прокат с просьбой разрешить премьеру этой ленты в нашем кинотеатре, затем показать ее первым экраном с предварительной подготовкой зрителя. Было отказано — фильм для кинотеатров высшего разряда. Между тем ни в одном из таких кинотеатров города он не шел. Его показали в клубах на окраинах, и уж затем он оказался в нашем кинотеатре... Здесь панически боятся таких лент, прокатчики торопятся убрать их с глаз долой, подчиняясь некоему стихийному импульсу. Совершенно не осознавая, что это за ленты и какую ценность они представляют. Прокат, во всяком случае в нашей области, не знает, с каким художественным кинофондом он работает. И в этом, думается, главная беда. Ибо такое незнание откликается и на работе кинотеатров, и на интересах зрителя. Попытка же какого-то продуманного подхода к вопросам проката, разумной его организации встречает просто удивление: ради чего?»

Киномеханик **С. Михайлюк** из Киева, специалист с двадцатилетним стажем, упрекает социологов: «Мы от разу до разу читаем, слышим о каких-то социологических исследованиях зрительской аудитории, о научном подходе к изучению, удовлетворению, формированию зрительских интересов, но все это происходит в очень уж далеких теоретических сферах. Во всяком случае, на повседневную практику работы киносети, на качество текущего кинорепертуара, на уровень работы со зрителем никакого заметного влияния социология кино не оказывает. Стратегия и тактика нашего кинопроката остается по-прежнему неизобретательной и жесткой: кассовый план любой ценой...» Завершает С. Михайлюк свое письмо так: «Прокат фильмов — это не просто их показ. Это громадное социальное дело, которое обязано радовать наше общество не просто финансовыми, но прежде всего своими нравственными, духовными успехами».

С последней мыслью С. Михайлюк невозможно не согласиться. Однако — и, в частности, именно поэтому! — если говорить о конкретных обвинениях В. Филимонова и С. Михайлюк в адрес проката, редакция «ИК» не имеет пока данных — ни конкретно по фильму «Остановился поезд», ни по аналогичным лентам, — чтобы судить о правомерности обобщений, сделанных обоими авторами. Хотя, разумеется, их письма вызывают тревогу. По-видимому, то, что кем-то с мрачноватым юмором было названо «драмой проката между Сциллой высокого искусства и Харибдой коммерции», не изжито. А ведь практика показывает: когда у руля проката появляются люди энергичные, которые подходят к кино с мерками политическими, идеологическими, а не чисто коммерческими, то есть так, как призвали недавние партийные документы, — тогда удается сломать стереотипы и облегчить путь к зрителю важных, остропроблемных фильмов.

Мы понимаем: вопрос этот весьма серьезен и сложен. Поэтому, чтобы подробно и основательно разобраться в нем, во всех его аспектах и тонкостях, наш журнал намерен

предоставить в рамках темы возможность высказаться и работникам кинопроката. Просим рассматривать этот абзац как приглашение к разговору.

Перейдем ко второй точке зрения. Она формулируется так: виноват зритель. Так сказать, «от противного» аргументирует эту точку зрения директор кокчетавского кинотеатра «Дружба» **М. Григорьев.** Рассказав об активной, разносторонней и многолетней работе со зрителем, которая ведется в кинотеатре, он сетует: «...до глубины души больно видеть, когда зрители покидают зал, не досмотрев фильм, даже не понимая того, что тем самым обкрадывают себя... Полностью убежден в том, что к восприятию и постижению таких произведений киноискусства зрителей надо готовить... Иначе так и не будут нам, пропагандистам кино, верить многие зрители, что фильмы существуют не только для того, чтобы смеяться или плакать, а что главная их задача и цель, как искусства вообще, — заставить человека думать, соразмышлять, сдвинуть душу зрителя, сказать ему: ты человек, жизнь так интересна, ты можешь жить лучше, значительнее. А пока что многие зрители в силу своей эстетической безграмотности попросту не задумываются над этим».

Вот что заботит уже знакомую нам С. Михайлюк: «Основная масса зрителей нашего кинотеатра — совсем зеленая молодежь, студенты. И может быть, я ошибаюсь, но у меня сложилось впечатление, что активного интереса к по-настоящему проблемным фильмам они в основном не испытывают. Почему? Наверное, с одной стороны, потому, что нет жизненного опыта; с другой — потому что слишком многие, как говорится, на пороге жизни уже ленятся работать душой и умом».

Категоричен и даже запальчив в своей категоричности преподаватель Института культуры и старший редактор краевого управления кинофикации **Э. Корчмарев** (Хабаровск): «Что фильм «Остановился поезд» быстро слетит в прокатную пропасть, исчезнет с экранов и никакой подвиг кинофикационных и кинопрокатных машинистов его не спасет, стало ясно сразу же после информационного просмотра в прокате. Произошла встреча с подлинно жизненным, глубоким, остроконфликтным произведением, концентрирующим внимание на самых животрепещущих вопросах бытия. Все эти качества, как это ни покажется кощунственным и парадоксальным, обеспечивают фильму провал в прокате».

Рассказав о большой организационно-пропагандистской работе по фильму, автор письма приводит данные о числе зрителей по кинотеатрам, дням, сеансам, из которых делает вывод о неуспехе картины в Хабаровске, а потом продолжает: «Дело... в господствующей сегодня психологии массового зрителя, в его ожиданиях, его требованиях к киноискусству... Легче всего объяснить прокатный провал тем, что, дескать, взял художник нужную, актуальную тему, но не нашел подлинно художественного решения. Но это не что иное, как стремление перенести в сферу искусства торговый принцип — покупатель всегда прав. Подобной концепции помогают некоторые социологи, которые утверждают, что большинство зрителей прямо-таки жаждет увидеть подлинно глубокие, подлинно правдивые, высокохудожественные фильмы, отражающие острые проблемы современности. Однако практика последних лет свидетельствует об обратном. Почти все ленты, посвященные проблемам современности, притом именно те, что глубоко анализировали жизнь, ее социально-нравственные проблемы и отличались интересными, непростыми характерами, оказались аутсайдерами проката: и «Премия», и «Обратная связь», и «Старые стены», и «Несколько интервью по личным вопросам», и «Спасатель», и «Наследница по прямой», и «Гараж», и «Допрос», и «Листопад», и «Жил певчий дрозд», и «Ключ без права передачи», и «Восхождение», и «Двадцать лет без войны»... Если «элитарность» мерится как можно меньшим числом зрителей, посмотревших фильм, то самым элитарным режиссером окажется Р. Чхеидзе с его замечательным фильмом «Твой сын, земля»...

Здесь невозможно не сделать комментария. Не слишком ли склонен к обобщениям наш хабаровский корреспондент? К чему относятся эти его данные об аутсайдерах проката? Быть может, к городу Хабаровску? Но тогда — да и в любом случае — следует специально проанализировать точные цифры и разобраться в конкретной ситуации, в организации проката, в том, *какая* именно часть зрителей не стала смотреть эти картины и почему. Проблема сложная, и делать категоричные выводы без досконального анализа здесь, думается, не следует.

Но вернемся к письму Э. Корчмарева, который далее говорит: «Есть всем известное выражение «как в кино» — то есть не так, как в жизни. И если кино позволяет себе «как в жизни» не сглаживать острые углы, не обливать все розовым сиропом, то зачем такое кино, мы про жизнь и так знаем! — таков невысказанный тезис многих и многих зрителей, голосующих ногами против подобных фильмов. Для большей части аудитории кино — это не искусство, а вид развлечения.

А. Миндадзе и В. Абдрашитов фактически обманули зрительские ожидания: начав фильм как детектив, они сознательно с ним распрощались, круто повернув в сторону социально-публицистического, социально-психологического, истинно художественного исследования негативных явлений и тенденций нашей жизни... «Остановился поезд» обращен прежде всего к гражданскому чувству и требует работы — именно работы — интеллекта и души, к которой вряд ли склонно зрительское большинство...

Необходим определенный уровень сознания, гражданственности, способности подняться над собственным «я», чтобы оценить, понять и принять фильм «Остановился поезд». Наша зрительская аудитория резко дифференцирована, и значительнейшая ее часть, с одной стороны, не подготовлена к восприятию настоящего киноискусства (а ведь на кино грех ярмарочного зрелища), а с другой — просто не хочет подобного искусства. Об этом — об обывательских претензиях к кинематографу и о том, как некоторые фильмы этим претензиям идут навстречу, писал в своем великолепном, умном и реалистическом выступлении в «ИК» Михаил Ульянов».

Еще раз хочется заметить следующее. Создается впечатление, что свои претензии Э. Корчмарев адресует чуть ли не всей массовой киноаудитории, хотя он и оговаривается, что она дифференцирована. И она ведь действительно дифференцирована! И то, что справедливо к какой-то части зрителей — духовно и эстетически не развитых, — несправедливо, на наш взгляд, толковать распространительно, как это делает Э. Корчмарев.

Вряд ли правомерно говорить и о глобальном неуспехе проблемных лент. Такими приговорами не заменить вдумчивого, всестороннего рассмотрения сути дела. А без этого невозможно идти вперед.

Но теперь пора вернуться к зарубке на память, которую мы ранее сделали. Ибо переходим к третьей и последней точке зрения на причины неуспеха ленты «Остановился поезд» в массовой аудитории. Оговоримся: вести речь о той или иной мере успеха или неуспеха фильма во всесоюзном масштабе рано — просто-напросто нет еще данных за год его проката. Поэтому все, что пишут наши корреспонденты, имеет частный характер или характер субъективных наблюдений. Имея это в виду, вспомним, что высоко ценящие картину В. Гордейчук и А. Стриженок все-таки говорили о некоторых ее художественных просчетах. А теперь обратимся к письму Н. Соколовой из Альметьевска, которая вообще отрицает, что фильм «Остановился поезд» состоялся как произведение высокохудожественное. Она резко критикует одну за другой все составляющие ленты, все ее параметры. Она считает, что диалог фильм — зритель не состоялся, и основной просчет видит «в несовершенстве сценария и отсутствии тех самых «художественных достоинств», о которых («ИК». — Ред.) пишете в послесловии к рецензии М. Власова на этот фильм. Достоинств, которые вдруг были признаны за этим фильмом без всяких сомнений, оговорок и споров».

Н. Соколова считает, что фильм сух, дидактичен, он «не агитирует художественно, эмоционально, авторы говорят вполне правильные и разумные вещи, только скука постепенно разъедает зрительный зал. Зрителя интересуют люди, неожиданные и драматические повороты в развитии действия, а с экрана веет холодом». Наш корреспондент из Альметьевска противопоставляет фильму «Премию» Гельмана и Микаэляна. «Заслуга А. Гельмана не только в том, что он поднял злободневные вопросы, но и в том, что он сумел найти своеобразное художественное воплощение их, используя для этого уже найденные приемы. Он сумел выстроить сценарий, который постоянно держит зрителя в напряжении не только самой главной сенсацией — отказом от премии, но и рядом поворотов в развитии действия, когда ломается привычно мыслимое развитие сюжета и характеров. Действие движется стремительно, упруго. Все это ложится на интересные характеры, данные в динамике». («Конечно, постановка Г. Товстоногова в БДТ интереснее фильма С. Микаэляна», — оговаривается Н. Соколова.)

Автор письма считает, что в ленте Миндадзе и Абдрашитова драматизм событий не переходит во внутренний драматизм сюжета, что центральный актерский дуэт не сложился».

«Уж как мы не смеемся над пресловутой системой «звезд» и «сексапилом», сбрасывать со счетов этот важный для зрителя момент нельзя. Это очень хорошо доказал нам успех фильма «Карл Маркс. Молодые годы», который во многом обязан не только актерскому мастерству Венцеслава Кисева, но и его обаянию».

Не приемлет Н. Соколова и «угрюмого реализма» картины, она его называет фантасмагорией. Полемизируя с В. Абдрашитовым по поводу отсутствия в картине катарсиса, который «в жизни, как правило, не наступает явно и сразу, как бы нам этого ни хотелось», — она возражает: «В жизни — да, но в искусстве он необходим, в том числе и через открытый финал» и приводит в пример фильмы «Твой современник», «Обвиняются в убийстве», «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений». Любовная линия в фильме отсутствует, женских лиц почти нет, камера оператора Ю. Невского прозаична, в операторской работе нет подтекста, заключает автор письма и восклицает:

«И вы хотите, чтобы на такой фильм пошел зритель?! Зритель, уже достаточно избалованный коммерческими фильмами? Зритель, уже почти отвыкший от глубоких, серьезных, проблемных фильмов?.. Нужны сильнодействующие средства, если хочешь говорить с экрана «правду, горькую правду». В противном случае зрителю не за чем идти в кинотеатр, гораздо интереснее почитать судебный очерк в «ЛГ»: там и драматизма хватает, и социальных вопросов...»

Короче говоря, Н. Соколова считает, что авторы пренебрегли психологией зрительского восприятия, уверенные в том, что тема сама вывезет.

Н. Соколова не только критикует художественную систему, избранную А. Миндадзе и В. Абдрашитовым, но пытается дать «рецепт», который, по ее мнению, может привлечь зрителя к проблемному фильму, — даже такого зрителя, что идет в кино с установкой на развлечение. Она отсылает нас опять-таки к А. Гельману, который, считает наш альметьевский корреспондент, формулу остросюжетного, коммерческого, полудетективного сценария насыщает злободневными проблемами, интересными характерами и жизненными наблюдениями. Поэтому, говорит она, фильмы и пьесы Гельмана и н т е р е с н о смотреть.

Хотя формулировки Н. Соколовой кажутся нам, как и соображения Э. Корчмарева, так сказать, излишне «абсолютизирующими», они имеют под собой основания.

Ведь что, по сути, предлагает Н. Соколова? Она заостряет внимание художников кино, стремящихся всерьез и конфликтно исследовать сложное наше время, на том, что мало найти важную и нужную, актуальную тему — необходимо придать своему фильму привлекательную для зрителя, привычную

ему форму. Это постепенно расширит круг массовой аудитории, стремящейся приникнуть к экранному произведению как к источнику пищи для ума и души, все больше людей окажется под влиянием умного и талантливого искусства. Это поможет и прокатчикам, ибо кино проблемное станет лучше работать и на финансовый план...

В заключение своего письма Н. Соколова предлагает перспективную, на наш взгляд, идею: проследить за созданием какого-нибудь фильма на острую публицистическую тему, начиная со сценария и кончая премьерой и прокатом. Не исключено, что такой эксперимент может оказаться поучительным!

Попробуем теперь ответить на вопрос: приверженцы какой же точки зрения из трех правы? По-видимому, вопрос, заданный в такой форме, как говорят математики, некорректен.

Потому что успеха — истинно массового успеха проблемных картин мы добьемся, если слаженно станем действовать на всех трех направлениях: по линии проката (о чем, напомним, мы приглашаем к разговору прокатчиков); на плацдарме творческом, ибо нет сомнений, что серьезному фильму необходима и яркая эмоциональность, острая драматургия, взрывы и пики сюжета, мощные, действенные характеры; в сфере идейно-эстетического воспитания аудитории.

Напомним, что в своем докладе на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК партии среди причин, сдерживающих наше продвижение вперед, К. У. Черненко назвал и недостаточную гражданскую зрелость части людей. Подчеркнув, что взгляды, настроения трудящихся формируются под влиянием не только наших достижений, но и недостатков, трудностей, докладчик призвал строго исходить из ленинского указания, что важнейшая обязанность партии — «трезво следить за действительным состоянием сознательности и подготовленности именно всего класса (а не только его коммунистического авангарда), именно всей трудящейся массы (а не только ее передовых людей)». Лишь при таком условии, подчеркнул тов. К. У. Черненко, можно рассчитывать на успех в массово-политической работе.

Конечно же, духовная, этическая, эстетическая незрелость проистекает из недостаточной гражданской зрелости. А работа искусства есть неотъемлемая составная часть массово-политической, идеологической работы партии.

Вот почему нет никаких сомнений в том, что массового зрителя надо воспитывать терпеливо и деликатно, последовательно и целеустремленно помогая ему в формировании высокого художественного вкуса, приобщая к подлинному киноискусству. Иными словами, сближение серьезного, проблемного кино и широкой аудитории должно быть — обязательно! — движением двусторонним.

Тем более это справедливо по отношению к молодым зрителям, проблему которых затронула киевлянка — киномеханик С. Михайлюк. Снова обратимся к партийному документу: «...Партия видит и негативные явления в молодежной среде. Беспокоят запоздалое гражданское становление и политическая наивность, иждивенчество некоторых молодых людей...»

Прочертим еще один — дополнительный — аспект проблемы.

«В том, что у следователя нет единомышленников, — пишет алма-атинский студент Е. Ахмаев, — я прочитываю особую горечь создателей ленты «Остановился поезд» — горечь, вызванную той трудностью, с которой Ермаков отстаивает общественно значимую истину. И у меня возникает ощущение некоего сходства героя фильма с самими авторами: их объединяют движение к правде, творческая смелость».

Что ж, с таким сближением авторов и их героя — в обоюдном стремлении к правде — можно согласиться. Только вот насчет отсутствия единомышленников — у Ермакова в картине их действительно нет. Но у Миндадзе и Абдрашитова, у их фильма?! Напротив, они завоевали множество соратников в общественном мнении. И письма читателей журнала — прямое тому свидетельство. Даже те, которые критикуют фильм и озабоче-

ны судьбой его проката. Это критика людей, заинтересованных в развитии проблемного кино!

Но есть в рассуждениях Е. Ахмаева и некое, на наш взгляд, рациональное зернышко. Ермакову противостоят люди, которые напрочь не приемлют его активную, борцовскую позицию человека, добивающегося в обществе перемен к лучшему; фильм «Остановился поезд» не приемлет часть зрителей, та, которая не хочет сталкиваться в киноискусстве с жизненными проблемами и сложностями. Причины обоих явлений сродни одна другой: социальная аморфность части зрителей, нежелание критически подходить к явлениям жизни и активно действовать. И можно предположить, что тем, кто создал в Энске атмосферу враждебной пустоты вокруг Ермакова, пришелся бы не по вкусу и фильм «Остановился поезд».

В заключение еще раз подчеркнем главное, что следует извлечь из размышлений над нашей зрительской почтой.

Решить проблему — то есть обеспечить серьезным, проблемным, остросоциальным лентам широкую аудиторию — возможно лишь одним-единственным, отнюдь не чудодейственным путем: комплексным.

Совершенствовать художественную форму таких лент, не идя на поводу у отсталой части зрителя, но понимая, что есть компромисс — и компромисс. Находить такие свойства формы, которые привлекли бы как можно больше зрительских интересов. На строго научных началах отладить работу по всестороннему эстетическому, в связи с этическим, воспитанию зрителя, начиная с дошкольного детсадовского возраста. Настроить, наконец, соответствующим образом систему работы кинопроката.

Только так — и никак иначе.

●

И — последнее соображение.

Думается, что письма наших читателей, которым посвящен этот обзор, помимо всех остальных своих функций, составили в определенной мере коллективный автопортрет нашего Зрителя. Конечно же, мы отдаем себе отчет в далеко не полной репрезентативности этого портрета — хотя бы потому, что в почте не представлен ни один противник проблемного кино как такового. А подобных лиц в зрительском корпусе, как мы теперь знаем, более чем достаточно.

И все-таки мы верим в этот коллективный автопортрет. Мы верим, что он с достаточным сходством отображает ту часть Читателя-Зрителя, главную черту которой емко и точно определил наш киевский корреспондент В. Гордейчук:

«Если я выражаю беспокойство по поводу прокатной судьбы подобных фильмов, то есть касаюсь проблем, находящихся вне моей профессиональной компетенции, то делаю это вот почему: считаю, что они — в нашей общей гражданской компетенции».

Спасибо вам всем, товарищи корреспонденты, за вашу гражданскую компетентность! У нас нет никаких сомнений — благодаря ей мы с вами дойдем до сути всех кинематографических проблем...

Актуальное интервью

Сергей Никоненко

Требуется герой!

...И снова мы слышим обращение к деятелям кино: «Требуется положительный герой!». Снова — потому что проблема воссоздания такого героя на экране существовала едва ли не с момента возникновения советского кино и всегда была актуальной. Призыв этот абсолютно справедлив и сегодня, поскольку обращение кинематографа к герою, за которым нравственное лидерство, к герою социально активному — задача действительно необходимая, всякий раз новая.

И даже, я бы сказал, почетная. Но безумно трудная.

Тем самым автор невольно как бы замахивается на идеал, он уже не просто наблюдатель жизни, не просто ее исследователь, но — моралист. А оказаться на такой высоте могут, увы, далеко не многие.

Но об этом чуть позже. Пока же мне хотелось сделать оговорку насчет самого термина «положительный», который для теоретиков, может быть, и удобен, а лично для меня не совсем. В нем так же, как и в определении «идеальный», есть некая теоретическая стерильность, дистиллированность по отношению к тому материалу, из которого складывается любой характер, — по отношению к жизни человека. Положительный — отрицательный, плюс — минус... Помогают ли нам эти термины прояснить суть разговора?

Я прекрасно отдаю себе отчет в том, что такая терминология вполне органична в размышлениях о том периоде советского кино, когда в характерах героев непременно доминировало абсолютно позитивное начало.

Вспомним Александру Соколову, Шахова, Максима. В этих образах легко обнаружить достаточно тенденциозную, но при этом отнюдь не теряющую своей психологической убедительности, а может быть, поэтому и по-особенному убедительную социальную п р о г р а м м у. Идеальное начало — от слова «идея» — тут присутствовало почти в беспримесном виде. То были рыцари идеи — без страха и упрека.

Эти герои должны были в е с т и зрителей, показывать им путь вперед, поскольку сама жизнь так резко убыстрила свой ход, что не так-то просто было поспевать за ней, чтобы поскорее приблизиться к идеалу.

Славные герои из «золотой галереи» нашего кинематографа сформировали не одно поколение кинозрителей. Я восхищаюсь ими так же, как восхищался всегда, как восхищается ими зритель 80-х, увидевший по телевизору, скажем, фильм «Член правительства». Традиция такого героя в нашем искусстве жива по сей день и, видимо, вряд ли прервется. И все-таки время корректирует и его, социального героя, чья родословная уходит в 30-е годы. По этому поводу недавно интересно размышлял Евгений Габрилович, которому довелось работать над сценическим вариантом сценария фильма «Коммунист». Е. Габрилович писал о том, что театральный зритель 80-х годов не примет Губанова, если образ, снискавший в свое время легендарную славу, не претерпит существенной художественной редакции. Хотим мы этого или нет, но художественная гармония возникает в результате прямого контакта со временем создания образа.

Недаром так различны герои с одинаковым социальным амплуа, запечатленные кинематографом разных лет, — все та же Александра Соколова и Елизавета Уварова из фильма «Прошу слова» или, к примеру, Шахов из «Великого гражданина» и Абрикосов из фильма «Частная жизнь».

Можно ли и тех и других героев охарактеризовать одним и тем же словом — «положительный»? Героиню фильма А. Зархи и И. Хейфица — да, безусловно. А вот с Елизаветой Уваровой уже вопрос посложнее, хотя и автор и зритель относятся к героине с уважением, пониманием и сочувствием.

Одним словом, мне кажется, что проблема героя шире тех определений, с которыми эту проблему обычно приходится связывать.

Вот еще один герой, без которого нам в этом разговоре не обойтись — Потапов из «Премии» А. Гельмана и С. Микаэляна.

Тот самый «странный» Потапов, который, нарушая показное благополучие, царящее на стройке, публично высказывает сомнение в безупречности производственного механизма. Выступая за экономическую дисциплину, Потапов — и это очень важно — демонстрирует свою нравственную бескомпромиссность. Бескомпромиссность человека, который, идя на риск, хочет освободить истину от лжи, хочет, чтобы закон стал нормой, а не исключением, касающимся каких-то особо порядочных людей.

Потапов служит социальной правде, истине — может быть, именно эти определения и надо употребить при характеристике того героя, который выражает ведущие тенденции нашего времени?

Типично, кстати говоря, и то, к а к, в каком внешнем облике этот герой представлен на экране. Выбор Евгения Леонова на роль Потапова — не что иное, как авторский вызов «идеальности». Константин Симонов как-то заметил, что Родина слово великое, но в то же время и скромное. Потапов, наверное, поистине народен — незаметностью и скромностью своей. И совестливостью человека, органически неспособного участвовать в деле, которое экономически ущербно для производства, а нравственно — для производителей.

— *Потапов прямо-таки протягивает руку вашему герою Зыкину из фильма Э. Уразбаева «Инспектор ГАИ»...*

— Да, Зыкин и Потапов — натуры родственные. И тот и другой — люди, на первый взгляд, со странностями. Но чем ближе с ними знакомишься, тем отчетливее понимаешь, что этот наш «первый взгляд» не что иное, как стереотип. А «странности» не что иное, как норма нравственного поведения.

Над Зыкиным работалось как-то по-особенному увлеченно, и знаете, почему? Потому что приятно иметь дело с таким человеком, для которого правда есть одна-единственная, вросшая в его плоть и кровь норма поведения, которую, хоть кол на голове теши, ничем не вытравишь.

Вот он такой, этот Зыкин — знает свой милицейский устав, знает п р а в и л а и даже не подозревает, что на кого-то эти правила не распространяются, что из правил есть исключения. Мне возразят: наивный человек он, этот Зыкин! Да побольше бы таких наивных, неискушенных, бескорыстных! Мы порой не замечаем, что именно на Зыкиных-то все и держится.

Что же касается устава, то отношение к нему Зыкина — прекрасная иллюстрация слов Ю. В. Андропова о том, что дисциплина должна быть равно обязательной и для простого рабочего, и для министра.

Я думаю, в этих словах товарища Ю. В. Андропова выражено отношение к дисциплине не только экономической, производственной, но и нравственной. Не было бы ничего удивительного, если бы Трунов рассердился на Зыкина за то, что тот отобрал у него права за превышение скорости — раздражение водителя в данном случае понять нетрудно. Трудно оправдать другое — его непоколебимую уверенность в своих о с о б ы х правах, в статусе собственной неприкосновенности.

И противопоставить Трунову и иже с ним нам хотелось Зыкина — человека, живущего по совести.

Увы, живется нашему Зыкину несладко, отстаивать свои убеждения ему порой приходится, теряя звездочки на погонах. И все-таки любое испытание не деморализует его, а наоборот, прибавляет ему убежденности в своей правоте. Происходит это, на мой взгляд, потому, что сама категория правды возвышает человека, она, что ли, более крепка, монолитна, чем любая уловка, построенная на фальши, на обмане.

Правда всегда возьмет свое.

И эта приверженность правде, по-моему, главное, что способно вызвать уважение к герою в глазах аудитории. На правду зритель реагирует особенно чутко, и наша главная задача — заставить его еще и еще раз поверить в то, что как бы ни был сложен порой путь отстаивания истины, он всегда благороден. Сойти с этого пути — значит проявить малодушие, предать себя.

Самое любопытное заключается в том, что и Трунов чувствует, как его мир, такой комфортабельный, такой устроенный, вдруг дает сначала совсем слабую, а потом все более и более заметную трещину.

Трунов задается вопросом, как так получается, что Зыкин, рядовой инспектор ГАИ, чье богатство — милицейская будка на затерянной между перелесками бетонке да казенный мотоцикл, тот самый Зыкин, у которого нет знакомств среди сильных мира сего — от министров до директоров универмагов, — как вышло так, что он вдруг стал представлять угрозу его душевному равновесию?

Может быть, это произошло из-за того, что честность Зыкина вызвала к жизни некие ростки порядочности, еще не совсем завядшие в душе Трунова?

Может быть, Трунов почувствовал какую-то привлекательность в железной позиции Зыкина, которого так и не мог сломать?

Кто-то может усомниться: это Трунов-то непорядочный? Это еще надо доказать! Не пойман — не вор. А на вид он самый порядочный из всех. Элегантный, солидный человек, с достоинством отворяющий двери в любой кабинет в твердой уверенности, что ему все будет предоставлено в первую очередь. Трунова везде встретят «по одежке», ему всегда будут очень рады, ибо его власть над счастливыми обладателями автомашин, у которых, по несчастью, полетел распредвал, оказалась могучей, увы, отнюдь не эфемерной силой.

Но жаждущие общества труновых, к сожалению, не всегда способны да и не хотят разбираться в том, насколько нравственно несостоятельны подобные «деятели».

Да, Трунов — деловой человек. Возможно, если бы какая-нибудь группа документалистов посетила «Автосервис», руководимый Труновым, то он предстал бы перед зрителем как «положительный герой»: наверняка кривые всех графиков на его предприятии ползут вверх.

Его могли бы рекомендовать как «делового человека». В то время как Трунов деляга, работающий прежде всего на себя. За государственный счет.

Трунов убежден в том, что его производственные заслуги освобождают его от моральных обязательств, которые стоят перед любым человеком. Деляческое вытеснило в нем человеческое. А для кого, как не для человека, собственно, существует все, на что направляет деловые усилия Трунов?

Ужасно то, что Трунов может выглядеть едва ли не «идеальным» в глазах общественного мнения. Уж он-то позаботится о том, чтобы создать себе репутацию не безупречную, нет — репутацию человека неприкасаемого. И все-таки Зыкин его свалил.

Знаете, как бы я определил главное качество, которое делает героем именно Зыкина, которое обеспечило ему моральную победу над Труновым? Цельность. И эта самая цельность, а отнюдь не идеальность, по-моему, отличает героев наших картин последних десяти-пятнадцати лет — тех, которых мы по старинке называем «положительными». Здесь и чуриковские героини, и Мельников из «Доживем до понедельника», и Сотников из «Восхождения», и Вера Ивановна из «Чужих писем», и Софико из «Нескольких интервью по личным вопросам», и Курков из «Надежды и опоры».

Этой цельности добивались и мы с Эльдором Уразбаевым, работая над картиной.

— *Ваш актерский опыт позволяет обнаружить родословную образа Зыкина. Саша Реутов, сыгранный вами в фильме Сергея Герасимова «Журналист», ваши шукшинские персонажи — Чудик из «Странных людей», шофер Семен Громов из фильма «Земляки» по рассказам В. М. Шукшина — тоже в некотором смысле предшественники Зыкина...*

— Действительно, Зыкин сродни тем шукшинским героям, настырным, дотошным, которые усердно изобретают перпетуум-мобиле, мечтают заасфальтировать всю землю или прорыть метро от Москвы до Владивостока. В них есть это природное чудачество, нестандартность духа, даже своеобразная мятежность. Это их упорное, упрямое желание всегда докопаться до правды, настоять на своем, по-моему, не что иное, как стихийно обозначившиеся черты неповторимой индивидуальности.

Конечно, Зыкин, в отличие от Чудика, герой, ну, что ли, более цивилизованный, более городской, хотя и в нем ощутимо крестьянское происхождение. Но, как и у шукшинских героев, в характере Зыкина есть какая-то подкупающая человеческая основательность, я бы сказал, возвышенная простота, изначальная правдивость духа.

Откровенно говоря, вряд ли нам пришлось бы так подробно толковать сейчас об этом герое, если бы по ходу съемок замысел фильма не претерпел существенных изменений. Ведь сценарий А. Бородянского строился как детектив, а столкновение Трунов — Зыкин было скорее условием для развертывания азартной интриги. Но в процессе работы все вдруг почувствовали, что детективно-зрелищное начало фильма заслоняет то главное, что стало в картине проявляться — поединок двух характеров с разными жизненными убеждениями. Теперь даже представить трудно, что для фильма были отсняты такие сцены, как охота Трунова на «Жигулях» за Зыкиным, мчащимся на мотоцикле, гибель Трунова во время опасной гонки, попытка спасения Зыкиным Трунова... Мой герой даже угодил на операционный стол...

— Действительно, все это сейчас представить довольно трудно...

— Но режиссер отказался от всех этих эффектных ходов, мужественно отправив в корзину эпизоды, отснятые с большим трудом при помощи каскадеров. И пошел на это потому, что в фейерверке трюков могла потеряться дорогая нам тема — утверждения истинной героичности и опровержения ложной, показной положительности.

Должен вам сказать, что, проникаясь замыслом, я уже не впервые убеждался в том, что нет ничего сложнее работы над образом, воплощающим авторский идеал. Малейшая недоработка по части психологической полноты, насыщенности характера — смотришь, с экрана на тебя глядит благостный передовик в рамочке, чей парадный портрет рассматривать полтора часа скучно, неинтересно. Мы с Уразбаевым упорно искали ходы, позволяющие снять с характера Зыкина легкий налет голубизны, присутствовавший в сценарии изначально. Искали, потому что знали — в такого героя зритель не поверит. А в цельного, пусть даже эта цельность скрепляет разнородные начала, присутствующие в любом характере, — поверит.

Трудность заключалась еще и в том, что не так просто заставить зрителя принять сторону героя неброского, неприметного, тем более если рядом сияет супермен Трунов.

Читательские письма после выхода фильма на экран поддержали нас в обращении к социальному конфликту, возникающему при столкновении жизненных взглядов Трунова и Зыкина. Нам не хотелось сглаживать остроту этого конфликта, хотелось вести разговор без умолчаний, со всей откровенностью. Но как же порой пугаются некоторые работники, решающие судьбу фильма, такой остроты, как сложно им доказать необходимость разговора начистоту!..

— В таком случае вы имеете прекрасную возможность продемонстрировать такие же бескомпромиссность и несокрушимость, которыми славен ваш герой Зыкин...

— Да, знаете ли, зачастую как раз выходит наоборот. Для того чтобы убедить окружающих в своей правоте, стыдно сказать, но иногда приходится пользоваться труновскими методами, учиться у него изворотливости, дипломатии...

— Вы интересно и неожиданно рассказали об обогащении первоначального замысла фильма «Инспектор ГАИ». Показателен отказ от эффектности зрелища во имя углубления достоверности нравственного поединка. Ваш актерский опыт подсказывает случай обрат-

ный: фильм С. Гаспарова «Шестой». Там ваш герой Глодов показывал чудеса героизма, но тем не менее человеческой значительности в нем я не ощутил. Как вы считаете, почему это произошло? Ведь режиссер фильма «Шестой», по-моему, сознательно «выращивал» героя?..

— Ваша критическая оценка этой картины справедлива, фильм, сплошь состоявший из общеупотребительных приключенческих стереотипов, действительно не мог родить героя, обладающего плотью и кровью. Игра в гражданскую войну выглядела на экране умозрительно, схематично, и это не могло не сказаться на персонажах, единственное предназначение которых сводилось к тому, чтобы выполнить нужную картине сюжетную функцию. Другое дело, что мне в момент съемок было чрезвычайно интересно попробовать себя в жанре «вестерна», или «истерна», как впоследствии был назван этот жанр в статье В. Демина, выступившего на страницах вашего журнала с обстоятельной критикой фильма.

Конечно, определенная часть киноаудитории, особенно молодежной, отзовется на героя «действия», воплощением которого является Глодов, но мне лично ближе герои д у ш и, герои м ы с л и, а не те, кто способен лишь демонстрировать хватку снайпера в огневой стрельбе. Воспитательное влияние такого героя на аудиторию будет обманчивым, ибо воздействуют на зрителя все-таки, наверное, лишь те экранные персонажи, которые прежде всего обладают человеческой значительностью. Если у героя ничего нет за душой, то ему н е ч е м повлиять на зрителя.

Проблема положительного героя в чем-то схожа с житейской проблемой «хорошего человека». Вычислить его в уме чрезвычайно сложно, порой в мирской суете кажется, что по-настоящему х о р о ш и е л ю д и встречаются редко... Но тяга к идеалу в искусстве так же, как и простое желание встретить хорошего человека, будет существовать всегда, ибо она, наверное, его самый главный и надежный двигатель.

Интервью вел П. Шепотинник

Точка зрения

О. Агишев

Кто же, если не мы?

Случилось так, что мне довелось разом, почти в один присест познакомиться с продукцией минувшего года. Я смотрел по нескольку фильмов в день, читал по четыре-пять сценариев, все это наворачивалось в один большой ком, внушая опасение, что уже через неделю в памяти мало что останется, кроме не очень внятных обрывков, отдельных кадров, фраз. Но чем шире развертывалась передо мной панорама фильмов, чем глубже я погружался в драматургию сценариев, тем острее ощущал главное: какое-то серьезное движение нашего кино, его внутреннее напряжение и поиск.

Чем больше я смотрел и читал, тем четче, осязаемее вырисовывались отдельные во плоти и крови фигуры, тем яснее слышались произносимые в боли и радости слова.

Не рассеялись, например, в памяти лица умного, честного следователя и умного, честного журналиста, так по-разному понимающих, почему и как остановился однажды поезд.

Тревожит при воспоминании исповедь, беспощадный самоанализ потерянной души сорокалетнего гражданина нашей страны, так и не научившегося летать ни во сне, ни наяву.

Все так же беспокоит, заставляет напряженно спорить с самим собой резкий до крика разговор о делах деревни, озабоченный поиск надежды и опоры нашей кормилицы земли.

Трогает насмешливая, тонкая и добрая притча о крестьянине, который однажды совершил культпоход в театр.

И смешит, и волнует история двоих на таком узнаваемом вокзале.

И совсем не смешит горькая сказка о хамстве, сказка, полная не волшебств и улыбок, а злых, почти безысходных слез.

Стоит перед глазами рыцарь-автоинспектор в его схватке с компанией из сферы обслуживания.

Вызывает ощущение чуть стороннего, холодноватого, но глубокого интереса частная жизнь отвыкшего от частностей человека.

По-прежнему стучится в дверь ко мне, в мою совесть бесприютная фигурка подростка из соседнего дома.

И остается в сознании простой, прозрачный рассказ о такой непростой вещи, как творчество, о том, какой ценой дается в искусстве свой неповторимый голос.

●

...— Ты пойми, перед тобой ведь не заядлые преступники... Люди! Нормальные люди! И они работают, как умеют. Да, не всегда хорошо, но только ли их в этом вина? Их не научили по-другому... Что ж, теперь в тюрьму за это?

— Суд решит.

— И тебе их не жалко?

— Каждого в отдельности — да. Но когда видишь последствия того, что они совершают все вместе, — оттого, что кто-то опоздал, кто-то не пришел, кто-то напился, кто-то поставил один тормозной башмак вместо двух или не проверил тормоза локомотива... Нельзя проходить до бесконечности мимо такого разгильдяйства! Нельзя!

— И ты что же, всерьез считаешь, что жизнь изменится к лучшему, если действовать такими сильными средствами, как суд?

— Да! И сильными в том числе.

●

... — И вот вхожу я в спальный вагон, а там барин. Вальяжный такой, ко всему миру снисходительный. Кейфует! Вот он-то мне и объяснил смысл жизни. И как объяснил! До самой сути. Как вы думаете, кто он? Рубщик мяса в гастрономе. И получается, что хозяин жизни не тот, кто мясо выращивает, и не тот, кто его ест, а тот, кто его рубит.

●

... — Слушай, ты, борец за безопасность движения! Ты хоть понимаешь, что ты делаешь?

— Вроде понимаю.

— Ну объясни, объясни, как ты это понимаешь?

— Я так понимаю, что если я на своем месте буду делать, как положено, может, и кто другой тоже, значит, так же...

— Ты что, это серьезно?

— Да.

— Знаешь, мне тебя просто жалко.

●

... — Директивами не воспитаешь хозяина. Директивой ты превращаешь меня в служащего. А что такое служащий? Восемь часов отработал и привет. А это уже не хозяин... Это что-то другое. Ну, давай, давай, попробуем хозяйствовать по-другому!

●

... — Гер, а в самом деле — чего ты полез из-за нее на нож?

— Не знаю. Наверное, с перепугу.

— То есть как — с перепугу?

— Понимаете — они ее уводят. А я стою, как дурак. И тогда я вдруг страшно испугался. Думаю — вот сейчас они ее уведут, а я потом всю жизнь должен вспоминать, что стоял, как дурак. Ты бы тоже не выдержал.

●

... — Раз уж мы собрались, давайте поговорим. Разве нам нечего сказать друг другу? Вот сидите вы, две женщины. Одинаково мне близкие и одинаково дорогие. Но! Одну из вас я любил, вторую — люблю. Одну намерен оставить, вторую осчастливить. С одной меня не связывает ничего, кроме долга, а со второй все — кроме долга. Спрашивается: что же делать бедному Ереме?.. Бабоньки, подружки, помогите разобраться... Через три дня сорок, а дурак дураком. А? К кому из вас прислониться?..

●

... — Откровенный вопрос можно?

— А я всегда откровенный.

— Вы ведь тоже влюблены в модистку. Так?

— Не так.

— А почему же вы...

— А потому, что нельзя позволять, чтобы на одного человека все накинулись. Даже если он не прав, все равно нельзя. Человек обязан протестовать, если к другому человеку плохо относятся.

●

... — Пусто у меня внутри. Я больше ничего не хочу.

— Терпение, Коленька, — высшая крестьянская добродетель. Тяжело вам, значит, душа ваша мается. Вы — счастливый человек.

— Я?

— Вы. Потому что дано вашей душе болеть и мучиться. И никуда вам от этой земли не уйти. Вы ее надежда и опора. Если не вы, то кто же, Коленька? Кто же, если не вы?

●

Голоса, слова этих столь непохожих, разных и, в сущности, выдуманных людей слились для меня в один страстный, напряженный и до осязаемости ж и в о й голос нашего земляка — неравнодушного, одухотворенного, любящего и ненавидящего, страдающего и борющегося, свидетеля и участника наших дней. Конечно, можно и. наверное, нужно спорить о том — глубокий или не совсем глубокий, совершенный или только едва намеченный, цельный или растекающийся по частностям о б р а з в р е м е н и стоит за этими фигурами и словами, но я лично почувствовал его, этот образ, и он задел меня всерьез.

За это я благодарен прежде всего тем, кто выстрадал первотолчок, в муках родил начальную идею — авторам: Будимиру Метальникову и Юрию Черниченко, Виктору Мережко, Александру Миндадзе, Наталье Рязанцевой, Эмилю Брагинскому и Эльдару Рязанову, Валентину Черных, Александру Бородянскому, Анатолию Гребневу и Юлию Райзману, Татьяне Хлоплянкиной, Александру Володину, Киру Булычеву и Георгию Данелия.

Я благодарен им как зритель и от всей души поздравляю как коллега!

Чувства, однако, несколько омрачает одно, не такое уж, впрочем, новое обстоятельство.

Вот оно.

«Взгляд на сюжет, как на нечто автору не принадлежащее и с ним не связанное, уже вошел в обиход театральной жизни». Это из статьи, опубликованной в газете «Известия».

«Для меня совершенно очевидно, что сценарий не существует как самостоятельное произведение искусства. Сценарий — это повод для фильма». Это утверждение автора газеты «Советская культура».

«Нет такого литературного жанра — сценарий. Если бы мы были менее расточительны и больше доверяли друг другу, то никогда бы не писали сценарии. В кино нужен план эпизодов. Важно придумать, что и как снимать. И — снимать... Всем известно, что самые великие фильмы на свете, то есть их сценарии, были записаны потом, как у Чаплина, когда картины уже были сняты. Придумывать в кино надо, как в театре, даже в десять раз больше, но писать в кино не надо». Это говорится в альманахе «Современная драматургия».

Вот так. Стараешься, толкуешь про каких-то авторов, про какие-то первотолчки, а ничего этого, оказывается, просто нет. Ни профессии, ни жанра.

И ведь не в первый раз слышны такие разговоры. И о том, что главный и единственный «паровоз» фильма — режиссер, и о том, что единственное место для сценария — манжеты, и о том, что в сценаристы идут лишь неудавшиеся прозаики...

А может, и правда нет такой профессии?

Ведь в самом деле: написать обычный сценарий для нашего кино не так уж и трудно. Приглядимся к списку картин, к их титрам. Совсем незнакомые имена, совсем, казалось бы, посторонние люди легко входят в производство с вполне ловко скроенными композициями, приличными сюжетами, иногда очень интересными материалами. Пишут инженеры, юристы, дипломаты, поэты, ученые, редакторы, артисты, сами режиссеры.

Но давайте все-таки попристальней приглядимся к этим самым средним, нормальным картинам. Ведь мы это редко делаем — предпочитаем смотреть лишь то, что заслуживает

нашего внимания, что посоветовали наши друзья, о чем слух идет.

А если приглядимся, увидим: это не мастерство. Так быстро и успешно распространяется в широких кругах общественности не истинный профессионализм, а всего лишь знание стереотипа, владение не столь уж широким и не столь уж хитрым набором готовых блоков, приемов, деталей, из которых можно сложить нечто как будто вполне приемлемое.

И вот я подумал: не стереотип ли, не его ли доступность, податливость — одна из главных причин этих разговоров о необязательности нашей профессии? Не реакция ли на него умных людей, слова которых я привел, рождает обидное для нас, профессиональных драматургов, пренебрежение?

И не сами ли мы виноваты в этом?

Я не хочу никого обижать лично, каждый из нас работает, как может, в меру своих сил. Но ведь каждый из нас отдал дань стереотипу, его покоряющей легкости.

И каждый из нас знает, что если он, пренебрегая советами и слухами, пойдет все-таки смотреть нормальный средний фильм, то увидит стереотип. Стереотип производственного фильма. Комедии. Приключенческой ленты. Семейно-бытовой картины. Даже стереотип проблемного фильма. Даже стереотип общественной критики. Потому что, конечно, стереотип тоже меняется, тоже приспосабливается и превращает тенденцию в моду.

Вот пример — фильм «Детский мир», являющий собой проблемно-критическую мелодраму.

Больной ребенок в канун Нового года просит у воображаемых гномов заветный подарок — давно желанную игрушку. Добрый дяденька узнает об этой просьбе и, преодолев кучу препятствий, достает игрушку точно в срок, в новогоднюю ночь. Что это? Правильно, вы не ошиблись: переложение святочного рассказа из детского журнала начала века. Может такое существовать на нашем экране? Вероятно. В конце концов, зрители всегда хорошо принимают мелодраму, и, мне кажется, давно пора перестать стесняться этого «низкого» жанра. Правда, просто так переместить действие из 1912-го в 1982 год все-таки трудновато, может получиться пародия.

Автор, видимо, понимает это и старательно «нагружает» сюжет. Чем? Ну конечно, современным, острым, жгучим. Проблемами сбыта и реализации детских товаров, недостатками системы обслуживания в магазинах игрушек и модерно-невнятными диалогами то ли о доброте, то ли о сомнениях любви, то ли еще бог знает о чем...

Что же в результате? Да то, что и должно быть: слой умильной слезливости, слой фельетонного обличения, снова — жалость к ребенку, опять какие-то базы и накладные...

Вот и готов обычный стереотип: старая-престарая схема в новейшей упаковке. Однако упаковка эта при всем своем модном глянце не в силах скрыть отсутствия хоть какой-нибудь живой мысли, образа в фильме.

Еще пример — комедия «До свидания, Медео». Здесь авторы настолько хорошо знают стереотип, что, кажется, уже совсем не утруждают себя даже малейшим напряжением фантазии. Без всякой связи с темой, с материалом (а задумано рассказать о Казахстане, о современной культуре и искусстве казахского народа) и тут берется старая-престарая схема: сестры-близнецы и путаница вокруг них. Вы спросите — причем тут близнецы? А так удобней для стереотипа. Ситуации накатаны, сюжет идет сам собой: женихи путают невест, невесты путают женихов, сестры разыгрывают друзей из братской страны, друзья восхищаются сестрами...

А вот и диалоги:

«— Режиссеру нужна экзотика. Может, показать ему нашу свадьбу?

— Я уже принял меры. Связался с пятью председателями райисполкомов нашей области...

— Ну и...?

— Ни одной свадьбы в ближайшие две недели не предвидится... Но зато завтра будут весьма торжественные похороны. На уровне заместителя председателя облисполкома...»

В фильме последней фразы нет, но смеху от этого, мне кажется, не прибавилось.

Или:

«Ложный жених. Ну и денек! А еще эта свадьба! Когда же кончится этот день?

Ложная невеста. А впереди еще ночь!

Ложный жених. Ночью я отосплюсь! Только бы добраться до постели. Усну как убитый.

Ложная невеста. Вот как!

Ложный жених. То есть... Я хотел сказать... Вы меня понимаете, надеюсь?

Ложная невеста. Не беспокойтесь. Может, еще обойдется...»

Стереотип комедии вообще, в отличие от других стереотипов, какой-то застылый. Я понимаю, ругать комедии вряд ли стоит: слишком уж сложный, уникальный жанр. И все же: ну почему почти все комедии у нас основаны только на недоразумениях? И чем нелепей, тем считается смешней. Ищущие друг друга по всему городу люди обязательно живут в одном доме или дворе. Выигрышный талон «спортлото» обязательно будет утерян. Молодой человек, почти незнакомый с молодой женщиной, почему-то должен весь фильм притворяться ее мужем, и почему-то никто этого притворства не замечает...

Или еще вот стереотип, сравнительно молодой. В жанре историко-патриотического приключенческого фильма. Это в последние годы стало просто золотой жилой. Я читал-читал и составил типовой список героев. Честное слово, почти ничего не выдумал.

На какое-то дело, поиск, бой собираются пять, шесть (в «классике», конечно, семь) персонажей. Среди них:

1. Герой. Обязательно влюбляется. Что-нибудь еще о нем сказать трудно.

2. Придурковатый силач, верзила. Верный, честный, но в силу указанного свойства, ужасно неудачливый. Может перегрызть зубами якорную цепь, но помножить в уме два на два затрудняется.

3. Трепач, хохмач, зубоскал, забияка. С чубом, гармошкой, фиксой, серьгой в ухе.

4. Девушка, любовь героя. Никогда не старше 17-ти лет.

5. Замаскированный враг (или шпион, или предатель). Действует настолько неискусно, что герою приходится просто отворачиваться, чтобы раньше времени не разоблачить беднягу.

6. Какой-нибудь дикий — например, горец, азиат. Ужасно гордый, горячий, вспыльчивый. Огнестрельного оружия не признает, швыряется исключительно колючими предметами.

7. Замшелый дедушка с поговорками, или приблудный пес, или говорящий попугай, или «чистокровный карабаир ахалтекинской породы» (цитирую дословно), или, скажем, просто ишак.

Все они, конечно, идут через препятствия, конечно, их преодолевают, хотя, конечно, пара или тройка из них кр-р-расиво гибнет.

Их цель? Не имеет совершенно ни малейшего значения. Это может быть открытие нового месторождения поваренной соли, проникновение в стан врага, ликвидация очередной банды. Время, эпоха, место также не важны. Стереотип существует вне времени и пространства.

Я утрирую совсем чуть-чуть и прошу товарищей по перу извинить меня за это. Но, честное слово, когда читаешь подряд, начинаешь сочувствовать тем, кому это приходится делать постоянно по долгу службы.

Отсюда еще один аспект в вопросе о стереотипах. Кто лучше всего их знает? Друзья наши, редакторы. За годы чтений и обсуждений они, конечно, настолько овладевают пресловутой сценарной техникой, что написать нормальный, обычный сценарий для них не составляет труда.

Вот и пишут. Оговорюсь сразу и решительно: таких сценариев не так уж много, среди их авторов есть давние члены творческих союзов, да и вообще права писать никто ни у кого не отнимает. Я просто размышляю о фактах.

А факты таковы: число подобных сценариев в последние годы растет. Ведь надо учесть: то, что делается в столице, тут же повторяется на местах, на республиканских студиях, мы все это знаем. Вот и получается, что там пишут киносценарии все, кому не лень. Поневоле задумаешься: а может, и правда нет такой профессии — кинодраматург? Все могут, все пи-

шут. И будет когда-нибудь все сведено в один коридор: где написали, запустили, там и фильм приняли. Спокойно и удобно: одних командировочных сколько сэкономится...

Для чего я все это говорю? Да прежде всего, чтобы подчеркнуть: одним фактом своего существования, фактом легкой, иной раз заранее предопределенной проходимости сценарии-стереотипы снижают уровень профессии, объективно способствуют девальвации мастерства. Да и в смысле этики тут бывает не все в порядке, когда пишется для того ведомства, где служишь.

Итак, мы и с а м и его создаем, стереотип, и нам еще помогают. Так все-таки есть профессия кинодраматурга или нет?

Не знаю. Знаю только, что если кино — и с к у с с т в о, то в нем, как во всяком искусстве, все определяет личность.

Для одного сценарий — «лишь повод», для другого он — единственная возможность выразиться. А может быть и так, что не столько сценарий, сколько сама личность драматурга являет для режиссера главный посыл фильма.

Разве не стоит за самыми непохожими, порой прямо противоположными режиссерскими подходами личность Геннадия Шпаликова? Каждый из нас узнает его руку в любом исполнении! А разве не узнается Виктор Мережко? Или, скажем, Резо Габриадзе? Или Александр Гельман? Василий Шукшин — как сценарист и писатель? Геннадий Бокарев? Юлий Дунский и Валерий Фрид? Да, это все известные люди, а я вот прочитал, кажется, первый сценарий Михаила Ворфоломеева и знаю, что теперь всегда отличу его почерк, и не в рукописи, а на экране, потому что есть в нем что-то неповторимое, присущее именно этому художнику.

Наш брат сценарист, как почти всякий пишущий, не очень-то криклив и вряд ли кто из нас заявит публично, что, мол, режиссура всего лишь способ, средство для выражения авторских идей, и способ, надо сказать, иногда довольно топорный. Не хотелось распространяться на эту тоже довольно пожилую тему, но один пример просто вопиет.

Я имею в виду фильм «Красиво жить не запретишь» по сценарию «Храбрый портной» Валентина Черных.

В сценарии Черных был исследован социальный аспект проблемы моды, именно социальный. Это была панорама сложных производственных и экономических отношений, связанных с производством одежды, и, кроме того, на этом фоне развивалась зрело выписанная, местами доходящая до глубокого драматизма личная линия. Фильм можно было решать и как проблемный, и как лирический. А выбрано почему-то дешевое, претенциозное, местами просто невнятное шоу с переодеваниями, причем кажется, что именно процесс переодевания девушек-манекенщиц волнует постановщика более всего. Никто не против нормального шоу, но тогда причем здесь этот сценарий?

А это ведь, знаете, тоже стереотип. Стереотип будто бы современного мышления: как же, шоу — что-то новое, модное!

По сути, вся панорама нашего кино — это панорама борьбы стереотипа и подлинной образности. На недавнем пленуме всесоюзной комиссии по работе с творческой молодежью один из главных вопросов звучал примерно так: были у нас у всех на виду молодые кинематографисты, считались способными, некоторые — очень способными. Многие из них и реально подтвердили это, сняв в ЭМТО «Дебют» отличные короткометражки. А что с ними стало потом? Что они делают дальше? Почему их первые, вторые полнометражные фильмы не то чтобы хуже, а принципиально несравнимы с «дебютными» короткометражками? Почему, за редким исключением, их работы не различишь в потоке средних картин?

Да все потому же. Обучились стереотипу. Вольно или невольно, сами или с чьей-либо помощью, но обучились. И как быстро!..

Когда я прочитал сценарий выпускника ВГИКа В. Строчкова «Не было печали», то подумал: вот способный человек. Свежее, яркое ощущение жизни, уверенный профессионализм и, главное, — обостренное нравственное чувство, то самое свойство, которое заставляет нас на самые простые, «житейские»

вещи взглянуть совершенно по-новому... Особенно понравился мне финал рассказанной истории: двое одиноких людей, уже немолодой мужчина и его пожилая мать, напряженно, перебивая друг друга, перечисляют названия подмосковных станций, пытаясь вспомнить ту, куда увезли их дочь и внучку. Девочка эта, плод давно забытого курортного романа, внезапно возникла в их размеренной, благополучной и, по сути, пустой жизни всего несколько дней назад и сразу разрушила эту размеренность, сломала порядок и покой... И вот ее снова забрали к себе родственники ее матери, и тут оказалось, что вместо облегчения в дом вернулась та самая пустота, что без девочки, без этой «незнакомой дочери и внучки» теперь просто нельзя жить. А бумажку с адресом во время уборки выбросили, телефона не записали, и вот теперь вдруг спохватились, вспоминают, мучаются, ищут... Вся суть вещи, весь ее очищающий нравственный урок был сосредоточен именно в этой простой и горькой сцене, и если сценарий существовал как законченный драматургический организм, то именно благодаря такому финалу.

В фильме именно этой сцены нет. Чтобы мы не испугались, что дочь потеряна для своего отца и бабушки навсегда, нам старательно показывают, как совершенно волшебным образом отец и бабушка оказываются на этой станции и приближаются к заветной двери, за которой слышится голос их девочки. Не знаю, как у других, а у меня от такого финала осталось ощущение старательно пережеванной жвачки из чужого рта.

Конечно, можно говорить, что хотели как лучше, что тут инициативу проявила редактура, режиссура, директура... все можно говорить. Но ведь в титрах стоит а в т о р с к о е и м я, имя, предполагающее и а в т о р с к и е п р а в а, и а в т о р с к у ю о т в е т с т в е н н о с т ь.

И мы, только мы сами ответственны за свои компромиссы с Его Величеством Стереотипом.

Истинное мастерство — это всегда отход от стереотипа, борьба с ним, преодоление его. Истинное мастерство — это не только понимание глубинных процессов жизни, это поиск, это прозрение и даже, извините, предугадывание, предвидение тенденций будущего.

Предугадать грядущие явления общественной, социальной, нравственной сфер бытия с тем, чтобы ориентировать общество, привлечь его внимание — не в этом ли одна из главных задач искусства кино, не в этом ли его действенная помощь партии?

В меру сил наше кино это сделало и делает. Скажем, авторы фильмов «Гараж», «Допрос», «Остановился поезд», «Инспектор ГАИ», «Надежда и опора», как мне кажется, вовремя уловили важные тенденции общественного развития.

Могли ли дилетанты написать эти и подобные сценарии? Исключено. Заставить зрителя мыслить современно, затронуть, позволю себе сказать, несколько притихшую в нас активную гражданственность могут только профессиональные художники. А всегда ли сценарии такого рода встречают благожелательную оценку? Знаю по своему опыту: если чуть-чуть пытаешься заглянуть вперед, проявить хоть тень самостоятельного мышления, то зачастую рискуешь нарваться на неприятность.

В перечисленных, да и в других наших сценариях есть свое лицо — это законченные литературные произведения, а не переписанные монтажные листы. Именно поэтому стал так расходиться наш альманах «Киносценарии», первые номера которого, помнится, полеживали-таки на полках киосков. «Почему брать стали? А потому, что в нем, оказывается, есть что почитать». Так, не без удивления, сказал мне один старый и весьма привередливый любитель книги.

«Есть что почитать...» Это ведь вечный критерий литературы. И не высший ли это комплимент для адептов несуществующей профессии?

Итак, я пришел к удивительному открытию, что только подлинное мастерство рождает настоящее искусство. Браво! Стоило занимать у читающих столько времени, чтобы в результате сообщить им подобное откровение? Что ж, прошу извинить. Я не теоретик. Я просто делюсь впечатлениями, и одно из

них именно таково: только мастера, подлинно творческие люди в состоянии быть на уровне задач, поставленных временем, только они движут наше нелегкое дело вперед.

И тем более обидно, когда профессионалы, люди истинно творческие, остаются вдруг за бортом, вытесненные натиском стереотипа.

Вот Павел Финн. Года два назад я прочитал его так и не поставленный сценарий «Воспоминания о Плотникове Игнате», и он захватил меня. Глубинное размышление о сложных социальных и нравственных процессах, вызванных революцией, я уверен, никого бы не оставило равнодушным.

И вот новый сценарий — «Ожидание». Светлое, приподнятое, полное радостных чувств послевоенное настроение народа, как мне кажется, — самое главное в этом произведении, его основа. Сценарий весь проникнут духовностью, местами он звучит как гимн высокому строю души нашего соотечественника — именно нашего, потому что все, что там происходит, могло быть только у нас. Я искренне убежден: фильм по этому сценарию вполне мог украсить тот список, что я привел вначале. Но пока такого фильма не существует.

Много лет интересно работает в кинодраматургии Нина Аллахвердова. Ее сценарий опубликован в одном из номеров альманаха, а на экране ее имени до сих пор нет.

Борис Сааков — одаренный выдумщик, драматург от природы, чувствующий, замечающий и придумывающий смешные, острые, трогательные истории. Годами не везет ему в нашем кино. Вроде работает, есть фильмы, но большая часть из них сделана именно по принципу: «сценарий — повод». Вот и остается неиспользованной по-настоящему редкая способность, и не только не используется, а разменивается на привычное, стереотипное.

Мы все — участники той серьезнейшей работы, которую проводят партия, руководители нашего государства. Идет борьба за порядок в деле, за дисциплину, борьба с бесхозяйственностью. Стоять в стороне от этого никому из нас нельзя. Умение работать на высоком профессиональном уровне — требование времени, вытекающее из задач, поставленных партией, из материалов ноябрьского (1982 г.) и июньского (1983 г.) Пленумов ее Центрального Комитета. Так по-хозяйски ли это, если профессионалы, уже сделавшие кое-что в нашем кино, обученные, воспитанные, взращенные государством специалисты не используются по-настоящему там, где положено, — на производстве кинофильмов? Мне кажется, мы не можем быть тут равнодушными.

Еще раз хочу подчеркнуть: в этих заметках я не расставляю обобщающих вех, я делюсь личными впечатлениями. Наверное, я что-то упустил, кого-то не упомянул, но всего сразу не охватишь, а если есть что-то высокое, талантливое, что я упустил, оно ведь все равно себя покажет.

В заключение позволю себе некое вольное размышление. На глазах моего поколения прошло уже несколько эпох. Время неузнаваемо изменилось, изменилось и кино. Несколько беззаботными кажутся теперь 60-е годы. Прошли и 70-е, когда мы жаждали серьезно-проблемного, жгучего своей актуальностью, заостренностью фильма — он уже на экране... Мелкие критические уколы, подделки под проблемность — сегодня все это не может удовлетворить. Кажется недостаточной всего лишь констатация проблемы, пусть даже очень серьезной.

У меня в последнее время неотвязное ощущение: что-то решительно меняется вокруг нас, меняется круче, резче, глобальней, чем мы думаем. Постичь эти перемены, предугадать их перспективу, а не просто безучастно зарегистрировать — сможем ли мы это?

Готовы ли мы? Готовы ли наши герои? Вот вопрос. Не слишком ли они, наши герои, вычислены с учетом действительности сегодняшнего дня и без предвидения завтрашнего? Не слишком ли приземлены конкретностью? Не слишком ли теплы — не холодны, не горячи, а по-будничному теплы?

Повторяю: мне кажется, неизмеримо усложняется время и, значит, усложняется наша миссия. Будем же ее достойны. Потому что если не мы, так кто же? Кто же, если не мы?

Т. Хлоплянкина

На стыке с документом

Мы уже не в первый раз видим их на экране. Распахнутые на груди рубахи, лохматые волосы, наглые ухмылки, злые глаза... Чаще всего они приходят на экран безымянными — просто возникают из темноты, как это было, например, в фильме «Москва слезам не верит», начинают приставать к прохожим и, крепко побитые, исчезают, дав возможность главному герою продемонстрировать бесстрашие и рыцарский нрав.

Или вламываются в пустой вагон последней электрички, как в фильме «Летаргия», — опять наглые, опять полупьяные, опять втроем или вчетвером (они всегда действуют на экране — как, впрочем, наверное, и в жизни, стаей) и опять безымянные, — откуда-то из темноты, из другой, незнакомой жизни возникшие, чтобы нападать, издеваться над окружающими и тем самым вынудить, наконец, героя совершить едва ли не первый за многие годы мужественный поступок. Иногда же — как, например, в давнем, но до сих пор не забытом фильме «Обвиняются в убийстве» или в только что вышедшей картине «Средь бела дня» — у них есть имена и биографии, но суть авторского и зрительского отношения к ним от этого не меняется. Они всегда вторгаются в спокойную жизнь героев как сигнал тревоги, как знак беды, как символ какого-то неустройства, а символу, знаку, сигналу вовсе не обязательно иметь имя и фамилию — важна лишь принадлежность к некоему общему типу. Пусть он будет обозначен привычно — «длинноволосые юнцы» или «неблагополучные подростки». Этого определения вполне достаточно, потому что они, эти длинноволосые юнцы, эти неблагополучные подростки, в последнее время чаще всего приходят на экран, чтобы рассказать нам не столько о себе, сколько о нас самих — о степени нашей гражданской активности, о нашей готовности или неготовности выглянуть за пределы собственного мирка.

Вот почему в этих фильмах сами подростки как бы на одно лицо. И если бы нам сейчас предложили составить словесный портрет тех, с кем вступил в борьбу Гоша из фильма «Москва слезам не верит», главный герой «Летаргии» или даже Мухин из фильма «Средь бела дня», где эти персонажи представлены наиболее подробно, — мы обошлись бы общим набором примет, который дан в начале статьи: наглые ухмылки, злые глаза, лохматые прически (впрочем, один, кажется, был острижен наголо), долговязые, узкоплечие фигуры переростков (впрочем, один, кажется, был коренастым и плечистым), грубоватые, ломающиеся голоса — что еще? Ах да, у одного из этих парней, кажется, была татуировка на руке... Или — у всех? Трудно вспомнить: в памяти-то сохранились не столько они сами, сколько наша реакция на них...

Но вот, кажется, первый фильм, авторы которого берут нас за руку и ведут в самую гущу этих подозрительных юнцов или, как они сами себя называют и как называется посвященный им фильм, — «пацанов». Смотрите. Вглядывайтесь в их лица! Слушайте внимательно, что они говорят!

— Курить когда начал? — спрашивает невидимый нам в кадре журналист.

— В классе первом... — неуверенно пытается припомнить пацан.

(А ему и трудно вспомнить. «В классе первом» — это значит: курил всю свою сознательную жизнь.)

— А выпивать?

— Пить? Да я уж не помню.

(Значит, надо понимать, пить начал еще раньше, чем курить.)

«ПАЦАНЫ»
Сценарий Ю. Клепикова. Постановка Д. Асановой. Оператор Ю. Векслер. Художники Н. Васильева, В. Светозаров. Композитор В. Кисин. Звукооператор А. Гасан-заде. «Ленфильм», 1983.

— И когда, извините за выражение, мы поддадим, мы уже как-то ведем себя раскованно...

(Это — уже другой рассказывает.)

Съемка документальная. Пацаны настоящие.

— Человека ударишь?

— Могу.

— За что?

— Даже просто так могу.

«Просто так могу»... Вот оно — то самое неуважение к человеческой личности, готовность в любой момент надругаться над ней, немотивированная жестокость — симптомы тревожного заболевания, про которое так часто пишут газеты и на которое иногда (реже, чем нужно было бы) обращает наше внимание художественное кино. (Отправляясь на просмотр фильма «Пацаны», вытащила из почтового ящика «Комсомольскую правду», раскрыла на ходу: опять очередная драма — три подростка подкараулили на дороге хорошего парня, студента, зверски избили, обшарили карманы и отправились пропивать добытые деньги, оставив истекающую кровью жертву на земле.)

— В глаз дашь?

— Дам.

— И удовольствие получишь?

— Ага. Смотря кому дам. Если кто мне ненавистен, от того и удовольствие получу.

(Это уже третий. Отвечает, хорошо подумав. Бьет, наверное, действительно с разбором.)

Ужас заключается в том, что сейчас эти мальчишки, которые могут ударить человека, потому что они «захотели, естественно, выпить» и «надо деньги доставать», но могут и «просто так» — чуть ли не симпатичны. Они — не «на взводе» от спиртного и от ощущения своей безнаказанности, они честно пытаются ответить на вопросы, и в них проступает сейчас то детское, мальчишеское, что идет в такой трагический разрез с их словами.

Но не будем расслабляться. Ведь это те самые мальчишки, которые могут наброситься стаей на одного, топтать жертву ногами, воровать...

— Киреев, скажите, вы не намеренно лазали по чужим карманам?

— А сколько вы мне карманов шьете?

— Но вы же понимаете, что вы залезли в чужой карман.

«Пацаны»

— Я случайно.

— Так, Киреев, не бывает. Вас поймали за руку с поличным.

— Треха, трешка проклятая.

— А кто из кабинета биологии украл микроскоп?

— Микроскоп я вернул...

Но стоп. Это уже не документальная съемка. Это начался игровой сюжет. И Киреев Владимир, подросток пятнадцати лет, чистивший карманы и унесший из класса микроскоп (вряд ли для того, чтобы вернуть назад. Скорее —для того, чтобы продать) — один из главных героев фильма «Пацаны». Граница между документальным прологом и началом игровой ленты хоть и обозначена титрами, но настолько незаметна, что ее совершенно не ощущаешь. Впрочем, определение «игровое кино» для фильма «Пацаны» вообще, кажется, не слишком подходит.

В основе сценария Юрия Клепикова — документальный материал. Фильм рассказывает о мужественном — не побоимся этого слова — педагогическом эксперименте, о спортивно-трудовом лагере «Прометей», который действительно существует в Ленинградской области и куда на летнее время вывозят «трудных» подростков.

В роли главного героя фильма, начальника спортивно-трудового лагеря Антонова, снимался непрофессиональный актер, сценарист Валерий Приемыхов. Питомцев Антонова играют тоже непрофессиональные актеры — те самые подростки, пацаны, которых режиссер Динара Асанова долго искала среди «трудных ребят». Впрочем, то, что они делают перед кинокамерой, вряд ли можно назвать игрой. Скорее они просто живут в рамках клепиковской драматургии, для которой характерно, по словам Д. Асановой (см. интервью в «Искусстве кино», 1982, № 11), «наличие... простора, воздуха, который позволяет режиссеру легко дышать, а исполнителю — импровизировать». Немногочисленные профессионалы, снимающиеся в фильме (например, О. Машная в роли Марго), очень точно вписываются в эту атмосферу. Одним словом, перед нами типичная асановская картина, снятая методом импровизации и разыгранная непрофессиональными актерами. Когда после просмотра мы вместе с коллегами подбирали что-то вроде критического ключа к фильму, то одним из самых вероятных был предложен именно этот: проанализировать особенность такого эксперимента, когда фильм создается на стыке документального и художественного кино. Ведь Асанова настойчиво и давно, с редким для молодого режиссера упорством и бьется над решением этой труднейшей художественной задачи. Почему же в одних случаях эти попытки не приносят художественно полноценного результата, остаются не более чем экспериментом, а в других увенчиваются успехом?

Вопрос в самом деле очень интересный. Но почему-то его хочется оставить «на потом». «Пацаны» с самого начала задевают настолько сильно, что — прежде чем анализировать фильм — хочется разобраться в своих собственных, чисто человеческих ощущениях. Дело в том, что ведь зрительские отношения с фильмом каждый раз складываются по-разному. В «Пацанах» нас сразу погружают в среду героев, которым, с одной стороны, совершенно невозможно сочувствовать (их духовная недоразвитость, готовность в любой момент ударить, унизить человека слишком очевидны), а с другой — невозможно не сочувствовать.

В фильме есть фраза, которую Антонов — начальник лагеря — произносит в споре со своим заместителем и антиподом Олегом Куренным (Е. Никитин): «Твоя ошибка, Олег, в том, что ты их все время учишь, а их надо... — здесь герой на секунду задумывается в поисках нужного слова, а потом твердо заканчивает: — Их надо любить».

Вот это «надо любить», пожалуй, точнее всего и определяет то, к чему приводят зрителя авторы фильма «Пацаны». Они заставляют нас полюбить этих ребят, полюбить вопреки тому, что мы поначалу испытываем, выслушивая их признания, полюбить почти что помимо нашей воли.

Они вытаскивают из нас эту способность любить, яростно прорываясь к нашей душе сквозь ворох предубеждений, предрассудков и всего того, что мы успели об этих ребятах узнать.

«Пацаны». Антонов — В. Приёмыхов

Они ведут свой рассказ так, что мы постепенно проникаемся сочувствием к этим полуподросткам-полуюношам, что вызывали у нас такую активную неприязнь, да попросту отвращение и страх. По мере движения фильма, уверенно ведомые авторами, мы осознаем и долю вины взрослых в том, что эти ребята стали такими. А раз есть вина — есть и ответственность и, значит сопереживание, сострадание. Вот какого рода эта любовь. Она не имеет ничего общего с сентиментальным умилением.

Разумеется, очень точно подобраны юные исполнители. Но дело не только в этом. Все пацаны — и маленький Володя Киреев (Андрей Зыков), и командир отряда «Славян», а заодно и общепризнанный бард лагеря, исполнитель очень своеобразных песен (в этой роли снялся Виктор Михеев), и Шмырев (Александр Харашкевич), и Белоусов (Сергей Наумов) не только естественны, раскованны. Нет, они играют еще и на своем языке, они поют свои песни, поражающие удивительной смесью романтизма, наивности и юношеской чувствительности («Я подозвал коня, конь мой узнал меня, взял да помчал белой дорогой, чистой подковой звеня. Будет лететь мой конь птицей по-над рекой. Будет играть гривой разметанной! Он у меня такой») [1]. И даже когда они поют чужие песни, с чужими, вроде бы слишком сложными для их уха взрослыми словами («Мне нравится, что вы больны не мной, мне нравится, что я больна не вами. Что никогда тяжелый шар земной не уплывет под нашими ногами...»), они делают это с такой пронзительной искренностью, с такой тоской по неведомому им миру высоких, тонких чувств, что изысканный слог Марины Цветаевой как будто бы тоже начинает звучать на их языке.

Это язык совершенно особый. Запас слов в нем гораздо меньше, чем запас чувств. К примеру, Киреев нежно, по-рыцарски любит свою сестру — и не умеет этого выразить. У него вообще в фильме (помимо вынужденных ответов на вопросы в зале суда) всего несколько самостоятельных реплик: «Дайте поменьше» — это «последнее слово» подсудимого; «Как Паша» — это ответ на вопрос, кем Киреев хочет стать (Паша — это Антонов); да в самом конце:

[1] Слова песен Ю. Большакова, музыка В. Черницкого.

«Все, я застрелю его, гада!» — это когда Киреев узнал, что его сестра, обиженная отцом-алкоголиком, пыталась покончить жизнь самоубийством. Но какая сложная, большая жизнь прожита в фильме этим мальчишкой! Авторы не выдумывали тех слов, которые Киреев хотел бы, однако не умеет сказать. Но они снимают и этого Киреева, и других пацанов с таким уважением к их внутреннему миру, пусть еще не осознающему себя, не умеющему себя выразить, что каждый из героев нам интересен. Ощущение подлинности настолько велико, что после просмотра захотелось немедленно заглянуть в сценарий Ю. Клепикова: быть может, вообще все, что мы видели в «Пацанах», — такая же вольная импровизация на тему сценария, какой в свое время была асановская «Беда»?

Оказалось — нет. Конечно, по ходу съемок многое переделывалось, но наиболее важные, ключевые эпизоды и сюжетные линии перешли в фильм из сценария почти неизмененными. Ощущение подлинности, импровизационности возникает оттого, что в данном случае непрофессиональным актерам не было предложено ни одной реплики, ни одного слова сверх того, что они — реальные пацаны с трудными, а порой и неблагополучными судьбами — действительно могли бы сказать.

Но при всем том как четко ощущается во всем этом потоке жизни, снимаемой вроде бы почти что врасплох, присутствие авторов. Как слышен все время их голос! Вот, наверное, и ответ на вопрос — почему прием, который, в сущности, взорвал, разрушил изнутри «Беду», привел Асанову к такому поразительному успеху в «Пацанах». В «Беде», как было замечено в свое время в статье в «Искусстве кино» (1978, № 6), нет «свидетельств авторского присутствия, следов авторского отношения к той действительности, что показана на экране в давящих душу подробностях». В «Пацанах» же, напротив, следы авторского присутствия, авторского отношения к действительности ощущаются в каждом кадре.

Да, мальчишкам предоставлена полная возможность играть самих себя, петь свои песни, общаться на своем языке, но авторы вовсе не остаются при этом в роли пассивных наблюдателей. В любой момент они готовы прервать рассказ, приостановить бег событий ради того, например, чтобы высказать какую-то мысль, представляющуюся им очень важной, впрямую обратиться к зрителю или даже вставить в свой фильм кадры из документальной телевизионной ленты «Ситуация», цитату, которая им кажется необходимой.

Поразительная вещь — фильм принципиально, почти программно боится какой бы то ни было позы, даже той минимальной, которая неизбежна при поиске наиболее выразительных драматургических и режиссерских решений. Многие эпизоды в нем оборваны, что называется, на самом интересном месте, когда исполнителям — еще играть и играть, а оператору — снимать и снимать; многие сюжетные линии едва-едва намечены, а могли бы получить дальнейшее развитие.

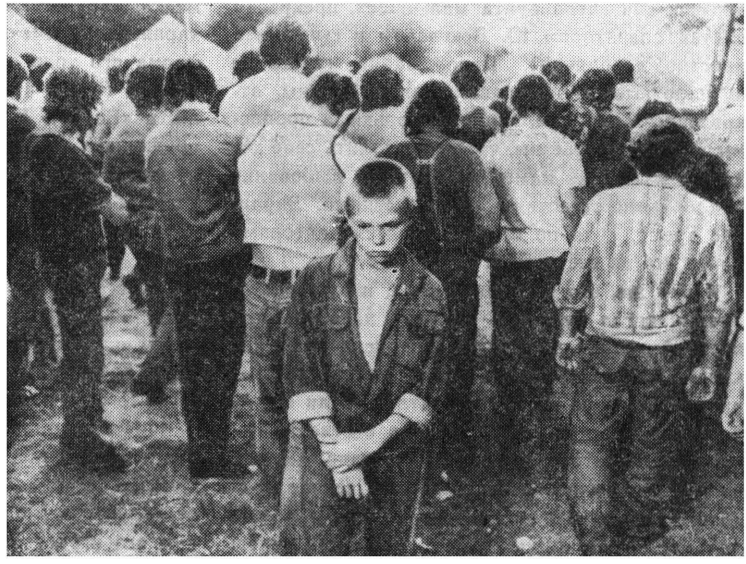
Вот, к примеру, мелькнуло среди героев, кажется, первое «типичное» актерское лицо — Екатерина Васильева в роли матери Зайцева, одного из самых опасных обитателей трудового лагеря. Вздорная дамочка, приехавшая в родительский день в лагерь, становится свидетельницей того, как ее сын вместе со своим приятелем нападает на парочку мирных туристов, неосмотрительно раскинувших свою палатку неподалеку. Наверное, мать впервые убедилась воочию, каким страшным и омерзительным способен быть ее сын. За этим могло бы последовать бурное объяснение, прозрение, раскаяние и т. д., но авторы обрывают сцену в самый острый момент: дамочка со своими причитаниями и дешевыми потугами на светскость им, по-видимому, в данном разговоре совсем неинтересна.

И таких моментов сознательного, принципиального отказа от всего, что могло бы понравиться зрителю, но при этом хоть на секунду увело бы действие в сторону, в фильме много. Присутствие авторов здесь не просто ощущается — иной раз оно ощущается даже слишком сильно. Кажется, материал «пошел», сюжет задвигался, зажил своей жизнью, начал вроде бы уже «сам себя складывать», сам себя творить, как это бывает с жизнеспособными,

талантливыми произведениями, в которых правильно намеченная линия уже сама как будто готова сложиться в наиболее выразительную, даже эффектную сюжетную конструкцию. Но подобные конструкции авторы, как правило, отвергают.

Идет ли это фильму на пользу? В целом, конечно, да. Но смысл этих жертв осознаешь не сразу. По ходу же фильма то и дело приходится пожалеть, что нас едва ли не силком уводят от чрезвычайно своеобразного материала, от эпизода, в который мы еще хотели бы вглядеться. Например, мотив влюбленности подростка Швырева в сельскую девочку можно было бы развить — разве это не интересно? А мама Белоусова, от встречи с которой он все время уклоняется? Мы так ее и не увидели. А посмотрите, как решена сцена побега Зайцева из лагеря. Ночью парень просыпается от сильной боли. «Кажется, аппендицит, Пашу позови», — просит он перепуганного приятеля. Тот бросается вплавь за Антоновым, находящимся на другом берегу озера. Антонова поднимают по тревоге, он достает машину (что, наверное, тоже не так-то просто в этой глуши). Бешеная гонка по шоссе, начальник лагеря все время придерживает Зайцева, успокаивает его — по-видимому, все то плохое, что он об этом парне знает, должно сейчас отступить перед простой человеческой жалостью к нему. Но вот, наконец, станция. Антонов бежит доставать билеты. Достал — где Зайцев? А Зайцева, оказывается, уже и след простыл: циничный подросток просто-напросто симулировал приступ аппендицита, чтоб быстрее попасть в город...

Нормальный человек здесь дал бы волю своему гневу. Зрителю хочется сделать то же самое. Мы ведь более всего ценим фильм за те чувства, которые в него вкладываем. Если нам довелось испытать во время просмотра какое-то сильное переживание — радость, гнев, боль за чью-то судьбу, живое волнение, — мы уже за одно это бываем благодарны авторам. Зритель, особенно не слишком искушенный, порой просто отказывается судить картину, которая в каких-то своих эпизодах его взволновала. К примеру, аргумент «А мы плакали!» — наиболее распространенный в споре о фильмах, по поводу которых мнения зрителей и критики разошлись. «Мы плакали», мы заплатили за фильм



«Пацаны». Киреев — Андрей Зыков

самой чистой монетой, которая только возможна — слезами, переживаниями, — так как же можно после этого его судить? Сегодня эмоциональная жажда, пожалуй, особенно сильна, и современный экран это учитывает. Всякий раз, когда автор находит возможность чем-то взволновать зрителя, — он использует ее полностью и даже сверх того. Кинематографические паузы, проходы, стоп-кадры, повторяющиеся крупные планы позволяют длить и длить прекрасное мгновение, чтобы дать зрителю возможность в полной мере выплеснуть свои эмоции. Сцена, которую мы только что вспомнили, хороша тем, что дает нам повод испытать самые разные чувства — от беспокойства за судьбу подростка и жалости к нему до взрыва возмущения, негодования, которые мы жаждем както излить. И авторы, наверное, могли здесь пойти нам навстречу, продолжить сцену, чтоб заглянуть в глаза Антонова, поднятого среди ночи и так нагло обманутого, дать нам возможность почувствовать всю степень его усталости и его самоотверженности.

Но фильм живет, словно бы «стиснув зубы». И в этом смысле «Пацаны» — чисто мужская картина. Эмоции здесь выплескиваются наружу лишь в исключительных случаях (таких, например, как сцена бунта мальчишек, прекрасно снятая оператором Ю. Векслером и сыгранная яростно, лаконично). Переживания героев не афишируются и не педалируются. Истины, открывшиеся авторам, слишком горьки, а проблемы слишком серьезны, чтобы позволить себе хотя бы малейший намек на игру, на любование подлинными страстями человеческими. Экранное время, судя по всему, ценится авторами почти что на вес золота.

И оно же, это экранное время, щедро расходуется, когда нужно, к примеру, дать возможность Антонову высказать свое педагогическое кредо. Насколько фильм боится всякой позы — настолько он не боится дидактики. Если на экране возник спор, то он должен вестись в открытую. Педагогические размышления Антонова не загнаны в подтекст, как это сейчас принято, нет, то, что он говорит, слишком важно для нас, — так пусть будет открытый текст! Пусть будет прямое обращение к залу, к зрителям! Например, разговор Антонова с журналистом Коноваловым — это прямая публицистика. Герой художественной линии сведен в кадре — один на один — с реальным лицом, журналистом, занимающимся проблемами трудных подростков. Это случай совершенно уникальный. Хроника в художественном кино используется очень часто, синхронные интервью тоже, но чтоб вымышленный герой (пусть и имеющий реальный прототип) мог запросто поговорить с «живым» человеком — такое что-то не припоминается. Есть, правда, остроумный эпизод в телефильме «Мы, нижеподписавшиеся...», где один из персонажей встречает в тамбуре вагона «самого» Кобзона. Но там певец Кобзон и г р а л певца Кобзона. Здесь же журналист Коновалов не играет. Он ведет себя, как обычно в деловой беседе.

Наверное, в девяноста девяти случаях из ста подобный эксперимент обернулся бы фальшивой накладкой: документальное и художественное кино, даже сближаясь, все же существует в разных измерениях. Когда в документальных лентах реальным людям предлагалось играть самих себя — это было нестерпимо (если специально не обусловливалось, как прием). Когда художественное кино, снимающееся «под документ», нарушает принципы отбора материала, характерные именно для художественного кино, форма его тоже начинает стремительно разрушаться (что и произошло, как мы уже говорили, в «Беде»). В «Пацанах» же два человека, пришедших из совершенно разных стихий — документальной и художественной, — разговаривают абсолютно на равных, и мы даже не успеваем этому удивиться. Фильм существует на таком высоком градусе искренности, озабоченность его проблемой трудных подростков так очевидна и так захватывает, что любой прием здесь срабатывает — лишь бы шел на пользу делу. К тому же прием не ощущается как прием — то есть нечто придуманное, искусственное.

Наверное, такая сосредоточенность на идее (то есть идейность в самом высоком и прекрасном смысле этого слова) во многом идет от характера главного героя. В Антонове — каким его играет В. Приемыхов — есть что-то от страстного проповедника. Каждый вечер, перед

ужином, прежде чем проголодавшиеся за день пацаны с неистовой дробью обрушат свои ложки в расставленные перед ними миски, Антонов обращается к ним с одной и той же короткой речью: «Друзья мои! Пусть каждый из вас подумает о том добром поступке, который он совершил сегодня». В первый раз наивность этого призыва, возможно, вызовет у нас улыбку. Но потом, когда Антонов снова и снова будет повторять эту свою коронную фразу, мы поймем, что она носит здесь характер ритуала — такого же обязательного, как когда-то обязательной была для людей молитва перед едой. По-видимому, духовное запустение этих мальчишек таково, что моральные истины нужно вдалбливать в их лохматые головы, как азбуку. И вдалбливать по многу раз, как мы вдалбливаем ребенку, что нельзя переходить улицу на красный свет или присваивать чужие игрушки.

Фильм буквально пронизан ощущением беды, которая вот-вот может случиться с этими пацанами, а с некоторыми — уже случилась. За их плечами — достаточно горькое, уродливое детство. В родительский день их навещают непутевые матери, судя по всему, давно пьющие отцы, робкие бабушки в платочках. Сколько семейных драм тут сразу угадывается! Чей-то отец уже еле держится на ногах, хотя видно, что жена за ним бдительно следила и даже приодела к празднику; какая-то толстуха в венке из полевых цветов блаженно радуется солнцу, траве, свежему воздуху, и — ни тени мысли на лице; какая-то бабуля, пригорюнившись, кормит внука домашней снедью... «А чё мама не приехала?» «Да пьет она опять. Ты же знаешь», — вздыхает старушка. Авторы нисколько не пытаются сгустить краски, напротив, эпизод родительского дня в общем-то снят в мажорных тонах, в нем много света, улыбок, музыки — все-таки праздник! Но если все эти родители даже в праздник таковы — то каковы же они в будни? И начинаешь жадно искать среди толпы высокую, подтянутую фигуру Антонова. И понимаешь, откуда в нем внутренняя напряженность, сосредоточенность на чем-то, что слышно и видно лишь ему одному. Так живут люди в постоянном ожидании взрыва. И, действительно, лагерь то и дело «трясет», весь сюжет фильма, собственно, и состоит из хроники различных горестных происшествий. Надо выступить на суде в защиту Киреева, надо «Шмыря из милиции выручать»; выручили Шмыря — надо усмирять мальчишек, которые в отсутствие Антонова едва не разнесли лагерь в щепки, наведен порядок в лагере — надо опять выручать Киреева... И каждый раз Антонов сразу кидается бежать, спасать, выручать, как будто он уже заранее предвидел сигнал тревоги, ждал ее.

Вот это нетерпеливое «надо спасать!» становится главным лейтмотивом фильма. Его авторы прекрасно владеют ритмом, монтажом, техникой современного кинематографического письма. Но, кроме того, фильм еще проникнут страстным стремлением сделать что-то реальное для своих героев, жаждой конкретного дела. Это авторское стремление чувствуется во всем. И в том, как авторы вглядываются в лица мальчишек, рассказывающих о себе достаточно страшные вещи, но остающихся при этом мальчишками. И в готовности прервать уже взявший разбег сюжет ради прямой публицистики. И в умении довести действие до того эмоционального взрыва, который документу уже не под силу. Сцена финального бега мальчишек, когда все они во главе с начальником лагеря срываются с места, чтобы успеть перехватить, остановить, спасти Киреева от покушения на жизнь отца — это истинное, настоящее художественное кино, каким ему удается стать в самые высокие, чистые свои минуты. Это вдохновенное мастерство, которое рождается лишь на пути к большой цели. В данном случае такая цель была и у мальчишек, ринувшихся в свой вдохновенный бег, и у авторов. Цель одна и та же, общая — «надо спасать!»

Ан. Вартанов

После фильма, перед выбором

В первый раз я встретился с Ходжакули Нарлиевым в редакции журнала «Искусство кино» зимой 1972 года. Мне предложили посмотреть туркменскую картину и написать о ней. Имя режиссера было новым для меня. В разговоре после знакомства выяснилось, что до фильма, который мне предстояло увидеть сейчас, он сделал лишь одну полнометражную картину, да и ту получил в разгар съемок, когда в «аварийном порядке» должен был заменить постановщика. Правда, прежде были опыты создания короткометражных лент. Но, главное, это были годы работы в качестве оператора. Х. Нарлиев снял лучшие картины Булата Мансурова — «Состязание», «Утоление жажды», «Рабыня». Те, кто помнят эти произведения, думаю, согласятся со мной: их изобразительное решение было превосходным.

Однако — и тут тоже, надеюсь, не будет спора — профессии оператора и режиссера в кино слишком различны, и самые большие успехи в одном деле не могут гарантировать даже среднего результата в другом. Признаться, я весьма скептически отношусь к ставшему чуть ли не модой поветрию в нашем кино, связанному, говоря газетным языком, «с овладением смежными специальностями»; почему-то многие прекрасные сценаристы, актеры, операторы, достигнув немалых высот в своем деле, рвутся стать режиссерами. Я бы мог назвать достаточное число творческих биографий, загубленных этим навязчивым стремлением: из первоклассных актеров и операторов чаще всего получаются режиссеры весьма среднего уровня.

«КАРАКУМЫ, 45° В ТЕНИ»
Сценарий В. Сухореброго, Х. Нарлиева, при участии Б. Мамедова. Постановка Х. Нарлиева. Оператор Х. Триандафилов. Художник А. Ходжаниязов. Композитор Р. Реджепов. Звукооператор Е. Звягинцева. «Туркменфильм», 1982.

Исключения из этого правила редки. Одним из них является режиссерская судьба Нарлиева. Он сразу же, с первого «своего» фильма «Невестка» (именно его я смотрел серым зимним днем в небольшом редакционном кинозале) доказал свое право на «смену профессии». Не только потому, что продемонстрировал отличное владение ремеслом постановщика. Нарлиев сверх того показал себя зрелым художником, обладающим собственным творческим обликом. После «Невестки» он снял еще несколько лент, и ни в одной из них не отошел от раз избранного пути в искусстве. Картины эти неравноценны по своему художественному качеству, однако настолько целостны по образно-стилистическому облику, что могут быть — без особого насилия над истиной — рассмотрены как единое экранное творение. Подобный анализ сможет для нас прояснить своеобразие художника. Это тем более необходимо, что творчество Нарлиева позволяет поставить очень важный для современного кинематографического процесса вопрос о национальных особенностях творчества.

Было время, когда очарованные способностью кинематографа с легкостью пересекать границы государств, критики ставили под сомнение возможность воплощения в «живой фотографии» национальных особенностей искусства. Первым, кто у нас «прорвал блокаду» в этом вопросе, был, как известно, Александр Довженко. Напомню блестящую статью Эйзенштейна «Рождение мастера»: в ней рассказано, каким трудным для понимания, непривычным, исходя из сложившихся к тому времени норм киноязыка, показалось многим искусство самобытного украинского кинематографиста. Довженко недолго оставался в гордом одиночестве в советском кино. М. Калатозов, Н. Шенгелая, А. Бек-Назаров обогатили палитру нашего экрана красками ни с чем не сравнимыми. Немало появилось в послевоенную пору ярких национальных дарований. Нельзя себе представить русское кино без Василия Шукшина, украинское без Юрия Ильенко, армянское без Генриха Маляна, грузинское без Отара Иоселиани.

Туркменское национальное начало отчетливо

воплощается в фильмах Ходжакули Нарлиева. Об этом хочется сегодня подумать, порассуждать, может быть, даже поспорить. Опыт Нарлиева, думается, мог бы стать оселком, на котором проверяются многие общие идеи и формы нашего национального киноискусства. Последовательность и цельность его творчества, исповедуемый им эстетический и этический кодекс, узнаваемость отдельных художественных решений, предпочитаемых режиссером,— все это позволяет сделать на материале анализа творчества Нарлиева далеко идущие выводы.

Первое, на что обращаешь внимание в фильмах Нарлиева,— это опоэтизированный образ земли, на которой живут его герои. Каракумы, бесплодная пустыня, о которой каждый из нас немало слышал еще со школьной поры, обретает в его лентах живой, конкретный, отнюдь не хрестоматийный облик. Пустыня — отчий дом для его героев, земля их предков и одновременно место приложения их сил, жизненное пространство, где проходит вся их жизнь. Одним словом, пустыня из места действия или, тем более, фона для происходящих событий превратилась в очень важное Действующее Лицо, в персонаж. Первое впечатление от пустыни в фильмах Нарлиева: она поразительно красива. В умении снять ее, конечно, дает себя знать операторский ген режиссера. При том, что его ленты снимали разные операторы: А. Иванов («Невестка»), О. Вельмурадов («Умей сказать «нет!»), Х. Триандафилов («Когда женщина оседлает коня», «Дерево Джамал», «Каракумы, 45° в тени»), — в них строго соблюдено единство изобразительной трактовки образов пустыни.

Красота пустыни, порой поражающая воображение, никогда, впрочем, не существует сама по себе, не становится картинной. Потому что в фильмах Нарлиева красива не пустыня вообще, а всегда определенный ее фрагмент, связанный с происходящими на экране событиями или же, что чаще, с выражаемыми чувствами. Режиссер замечательно варьирует образы пустыни, нигде не ограничиваясь теми привычными «общими словами», которые мы не раз встречали в лентах, где экзотика среднеазиатской природы становится самоцельной. Даже в тех случаях, когда нам показывают бескрайние просторы пустыни («Невестка»), когда пустыня в союзе с разгулявшейся стихией становится источником смертельной опасности («Каракумы, 45° в тени»), она не теряет свойств родного и обжитого дома. Известно, что новичку в пустыне крайне сложно ориентироваться: куда ни посмотри, кажется, всюду открываются совершенно одинаковые картины. Только спустя время пустыня обнаруживает внимательному глазу свою неповторимость. В фильмах Нарлиева пустыня предстает зрителю хорошо знакомой, будто каждый из нас провел здесь немало дней.

Конкретность образа возникает прежде всего из деталей, составляющих жизнь пустыни. Тут и кибитка пастуха на далеком выпасе, и водопой для овец, устроенный возле колодца, и небольшой костерок для приготовления пищи. Люди, овцы, верблюды, пастушьи собаки, ослики, волки, суслики, птицы, насекомые — немногочисленные обитатели Каракумов представлены в фильмах Нарлиева как тесное сообщество особей, находящихся друг с другом в сложных, веками сформированных отношениях. Монотонный, уходящий в беспредельную даль ритм песчаных барханов задает верную тональность в понимании показанного на экране: и тут тоже все спокойно, неторопливо, выверено жизнью многих поколений.

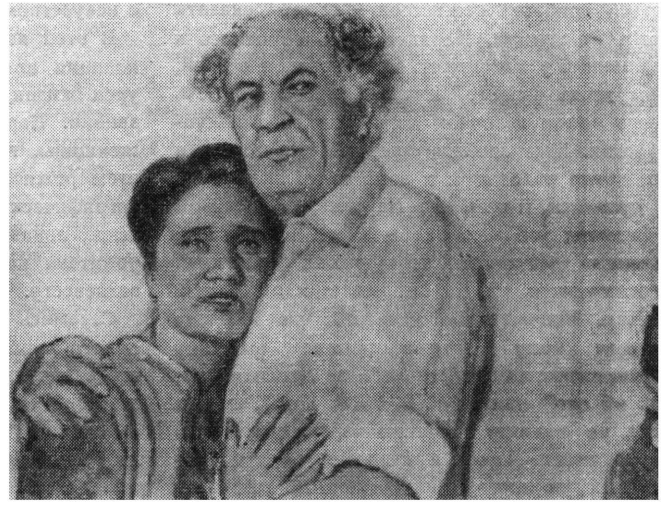
Впрочем, вечные основы жизни, своеобразной метафорой которой прочитывается пустыня в фильмах Х. Нарлиева, могли бы стать мотивом для создания эпических образов. Таковы, кстати сказать, привычные художественные решения подобного материала. Своеобразие Нарлиева состоит в том, что тему Каракумов он раскрывает лирически, в соответствии со складом своего дарования. Отсюда идут и такие, уже отмеченные мною черты, как камерность изображения, мотив обжитости песков, немногословные и прочные связи людей друг с другом. В структуре фильмов режиссера важное место занимают открытые лирические приемы: воспоминания, сны, фантазии героев. Он смело использует кинематографические средства, которые, казалось, в послед-

ние десятилетия из-за непомерно частого употребления успели девальвироваться: асинхронные съемки, рапиды и т. д. Если во многих других произведениях эти приемы обрели статус знака, то здесь они сохраняют первоначальные качества: лиризм, искренность, сокровенность.

Простое описание художественных пристрастий Нарлиева дает определенное представление о своеобразии режиссера. На основе этих представлений можно даже попытаться представить себе пути формирования его творческого облика. В личности Нарлиева как художника воплотились, конечно, национальные традиции туркменского искусства, бытующие в народе представления о моральных ценностях. Недаром во всех его произведениях в центре поставлена женщина — хранительница нравственных основ нации, ей завещано передавать от поколения к поколению генетический код народа. Любовь к сформированным в незапамятные времена национальным обычаям, к своей земле и ее людям обусловила четко выраженный лирический характер творчества Нарлиева. Наиболее близкими темами и сюжетами для него становятся те, в которых жизненный материал воплощен в неторопливых, проникновенных, внешне сдержанных формах. Недаром большей, чем в других лентах, целостностью художественного воплощения отличаются у Нарлиева «Невестка» и «Дерево Джамал». Вместе с тем, с точки зрения привычных представлений о кинематографической динамике, эти произведения могут показаться наименее привлекательными: в них фактически нет хоть сколько-нибудь своеобразного и разветвленного сюжета.

В особенности этим отличается «Невестка». Режиссер вспоминает, что во время обсуждения сценария на студии многие высказывали опасения: «Смотреть такую картину не будут. Скучно. Тема избитая. Два человека. Пески. Не нужно...» В самом деле, в интерпретации большинства режиссеров сценарий, подобный этому, был бы обречен на неудачу, во всяком случае, на вторичность художественных решений. Для человека лирического склада, да еще наделенного даром чувствовать и воплощать национальное начало на экране, такая сюжетно-тематическая скупость, напоминающая фольклорно-притчевые формы, лишь открывала простор для свободного полета творческой фантазии. В «Невестке», пожалуй, Нарлиев глубже и полнее, чем в других работах, воплотил лирические особенности своего дарования.

Следует обратить внимание на то, что, добившись в «Невестке» широкого признания, Нарлиев и в следующей своей картине «Когда женщина оседлает коня» обратился к «избитой теме». И тут он привычный, многократно использованный в нашем киноискусстве сюжет прочитывает на национальном материале в откровенно-лирическом ключе. Характерно, что во всех своих «сюжетно банальных» лентах режиссер обращается к значительным, много говорящим сердцу зрителя темам. В «Невестке» это тема верности героям, не вернувшимся с полей войны; в «Когда женщина оседлает коня» — тема революции; в «Дереве Джамал» снова тема войны. Если говорить о характере нарлиевского лиризма, то фоном ему всегда служат драматические события, которые даются либо отдельными эпизодами, либо пунктирно, подобно напоминанию. Сначала мне, признаться, казалось, что такое отношение режиссера к кинематографическому драматизму связано с недостаточным его почтением к сценарной литературе: известно, что в четырех из пяти своих лент Нарлиев обошелся без помощи профессиональных драматургов, сочиняя основу будущего фильма вместе с братом и коллегой Ходжаберды или с женой — исполнительницей главных ролей Майей Аймедовой. (Замечу, забегая вперед, что недооценка Нарлиевым профессиональной драматургии дает о себе знать в его работах и порой дорого обходится режиссеру.) Однако в лучших его лентах ослабленное драматургическое начало стало частью поэтики. Режиссер шестым чувством ощутил несовместимость традиционной драматургии с привлекающим его лирическим способом изложения материалов. Смело отказавшись от традиции, сделав ставку на кинематографическую лирику, режиссер фактически выиграл.



«Каракумы, 45° в тени». Гозель Довлетова — М. Аймедова, Никитин — В. Краснопольский

Конечно, тот «любитель» кино, для которого главное в фильме — интрига, не признавал и не признает кинематографической лирики: ленты, подобные «Невестке», кажутся ему бессодержательными и скучными. Они рассчитаны на глубокое сотворчество зрителя с художником, на способность зрителя всматриваться и вслушиваться в образы экрана, воспринимать их красоту, улавливать личность автора-рассказчика. Поэтому, несомненно, ставка Нарлиева, сделанная на лирику «в чистом виде», была связана с определенным риском: не достигни он столь несомненного успеха, его произведение не могло быть спасено средствами внешнего, сюжетного драматизма.

Любопытно проследить развитие лирического начала в фильмах Нарлиева от произведения к произведению. В «Невестке», как уже говорилось, было до дерзости мало сюжетных мотивов. В следующей работе — «Когда женщина оседлает коня» — внешнего действия становится несколько больше, хотя оно по-прежнему апеллирует к превосходному знанию зрителем подобных сюжетов. Другими словами, и здесь лирика значительно превалирует над драмой. Однако финал ленты — трагическая гибель главной героини от рук врагов революции — свидетельствует о стремлении автора сделать сюжет напряженнее и привлекательнее для зрителя.

Я недаром снова заговорил о зрителе: как бы ни относиться к вкусам сегодняшней публики, нельзя не признать, что каждому автору (и в особенности работающему в таком рассчитанном на массовое восприятие искусстве, как кинематограф) не безразлично, пользуется ли его детище откликом в зрительских сердцах. Не хочется вставать на зыбкий путь догадок и предположений, однако мне кажется, что многое в творческой эволюции режиссера определяется «зрительским прессом», который подталкивает Нарлиева к более эффектным драматическим структурам. Очевидно, неуспех «Невестки» в нашем прокате больно отозвался в душе режиссера: получилось вроде бы, что коллеги со студии оказались правы. Надо было, приступая к следующей картине, подумать о ее будущей прокатной судьбе. Не отказываясь от своих излюбленных творческих решений, продиктованных лирическим восприятием действительности, во второй ленте Нарлиев сделал шаг навстречу более подвижному сюжету, большей напряженности повествования.

Еще более заметными стали перемены в третьей работе режиссера — «Умей сказать «нет!». Во-первых, Нарлиев здесь обратился к современному материалу. Во-вторых, к острой, я бы даже сказал, жгучей проблеме. Речь идет о таком позорном пережитке, как покупка жены. Был свой внутренний драматизм в обращении режиссера к этой теме. И состоял он, думается, в том, что Нарлиев, показавший в прежних работах необычайное почтение к народным традициям и обычаям, сумевший опоэтизировать их, на сей раз восстал против них же. Причем надо заметить, что Нарлиев раскрыл тему с неожиданным воистину публицистическим пафосом. Мне довелось писать об этой ленте («ИК, 1978, № 3), и уже тогда, по первому впечатлению, были заметны совсем новые черты в стиле режиссера. Сегодня же, по прошествии нескольких лет, в течение которых появились две следующие ленты Нарлиева, многое в «Умей сказать «нет!» становится яснее, чем прежде, обретает статус закономерности.

Прежде всего, чувствуется та боль, с которой рассказана в фильме драматическая история его героев. Ведь о живущем еще обычае платить калым за невесту в Туркмении, как, впрочем, и в других республиках Средней Азии, знают все. Однако работники искусства по преимуществу предпочитают форму пассивного осуждения: сами остаются непричастными к дикому обычаю, своим сыновьям также жен не покупают. Но сказать слова протеста вслух, тем более поднять голос с экрана, не решаются.

Как-то не принято восставать открыто против обычаев дедов и прадедов — это ведь может быть воспринято и как непочтение к традициям.

Нарлиева невозможно заподозрить в нелюбви или непочтении к традициям своего народа. Однако, как истинный патриот, он умеет отличать рассудок нации от ее предрассудков. И искренне переживать, видя, как глубоко укоренились предрассудки. И активно, всеми доступными ему средствами бороться против них. Поэтому, может быть, его ленте подчас не хватает олимпийского спокойствия, и публицистика в некоторых эпизодах соперничает с искусством.

В этой картине не только четко выражена позиция автора, но и дан недвусмысленный урок жизни, выраженный в императивном названии. Нарлиев показывает нелегкую судьбу женщины, проданной родителями замуж. При этом режиссер, отойдя от привычных кинематографических путей в разработке подобной темы, показал, что несчастлив также и муж, родители которого заплатили немалый калым за невесту.

Стремясь показать невзгоды, постигшие молодого супруга, авторы сознательно удвоили его страдания. Сначала он надорвался на непомерно тяжелой работе и попал в больницу, выплачивая непомерные долги, в которые влезли родители, собирая калым. Потом он вдруг обнаружил, что вовсе не любит свою жену. Наверное, каждого из этих мотивов было бы с лихвой достаточно, чтобы показать несчастье молодого человека, а вместе с тем и безнравственность супружества, купленного за деньги. Как любили говорить юристы в Древнем Риме, кто доказывает слишком много, тот не доказывает ничего. Когда в фильме все буквально обстоятельства восстают против заплативших калым людей, начинает казаться, что авторы были озабочены не столько намерением поведать нам типичную историю из жизни, сколько желанием лишний раз доказать, до чего доводят пережитки прошлого. Тратя явно избыточные силы на доказательство известных положений, авторы фактически ограничиваются логикой отрицания, вместо того чтобы скрупулезно и пристально проанализировать причины происшедшего и последствия его. Зрителю, как это чаще всего бывает, показывают, что на калыме настаивали немолодые родители героя: почему-то, говоря о пережитках, мы любим все сваливать на несознательных стариков. А согласие молодого героя объясняется лишь его сыновним послушанием. Странное дело: толковый парень, хороший и честный работник, окончивший школу и техникум, состоявший, наверное, в комсомоле, безропотно подчиняется нелепым решениям родителей. Те залезают в немыслимые долги,

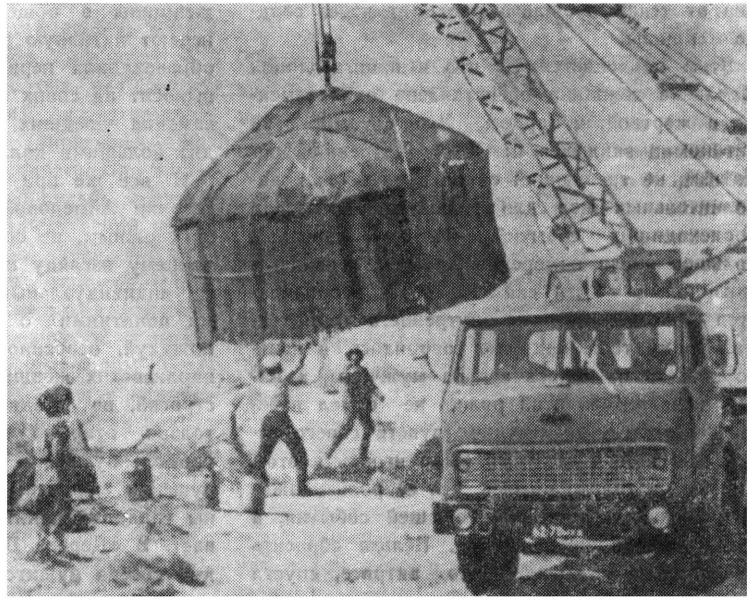
продают необходимые в доме вещи, в том числе и телевизор, возвращаются, несмотря на преклонный возраст, на работу, посылают за длинным рублем сына и т. д., и т. п.

События сменяют одно другое, нагнетая у зрителей ощущение странной фантасмагории происходящего. Однако императивная форма построения фильма не дает режиссеру закончить его вопросом, заданным героем самому себе — вместо лирического многоточия получились бравурные восклицательные знаки. Муж и жена признаются в равнодушии друг к другу (!), решают посвятить себя борьбе с уродливым пережитком старины (!!), помогают молоденькой влюбленной паре обрести счастье без помощи денег (!!!). В итоге всей этой истории даже отсталые родители — совсем как в фильмах и пьесах 40-х годов о новаторах и консерваторах — признают свои ошибки и призывают окружающих не следовать их дурному примеру.

Позиция режиссера, выражающего свое недвусмысленное отношение к поставленной в фильме проблеме, вызывает у зрителей полное согласие. Его общественный темперамент выдает в нем незаурядный публицистический талант. Передовое, здоровое в нашей жизни одерживает заслуженную победу. Так почему же лента в целом, как художественное произведение, не отмечена полным, безоговорочным успехом? Почему у поклонников таланта Нарлиева находится много поводов для упреков?

Причин тут немало, в том числе и частных. Но я назову те из них, которые, на мой взгляд, имеют значение для всего творчества режиссера. Прежде всего он изменил самому себе, отказался от самой сильной своей художественной черты, от лирического способа развертывания и анализа материала. Во-вторых, вступив на территорию, где господствуют острые драматические коллизии, Нарлиев понадеялся, что, как и прежде, сможет обойтись без помощи опытного сценариста. В-третьих, в отличие от всех своих предыдущих и последующих лент режиссер поставил в центр повествования не женщину, а мужчину.

Пишущие о Нарлиеве (а о нем и его твор-



«Каракумы, 45° в тени»

честве уже существует литература) постоянно — и, думается, справедливо — подчеркивают особое место, которое занимает в его фильмах образ женщины.

Превосходная актриса Майягозель Аймедова — не просто исполнительница главных ролей во всех лентах Нарлиева. Наделенная чисто национальными чертами личности, владеющая виртуозной способностью на крупноплановых, бессловесных портретах передавать тончайшие нюансы душевной жизни, Аймедова становится в фильмах Нарлиева одним из основных носителей авторского лиризма. Этот лиризм фактически держится «на трех китах» — изобразительном строе, музыке (которую для всех лент Нарлиева написал композитор Р. Реджепов) и актерской работе.

Есть еще один — и очень существенный — оттенок смысла в том, что в картинах Нарлиева в центр рассказа поставлена женщина. Согласно законам шариата, женщина в Туркмении традиционно всегда была бессловесным существом, во всем подчиняющимся воле сначала отца, а затем мужа. Вот почему от обычаев и правил, которые принято называть пережитками, больше всего страдает на Востоке женщина. И, понятно, борьба за освобождение от теней прошлого проходит через сердце женщины.

Этим объясняется то, что в произведениях Нарлиева женщина представлена одновременно и жертвой, и борцом. Уже в самой этой антиномии заключен немалый внутренний драматизм, не требующий от авторов особых дополнительных мер для внешнего обострения происходящих событий. Поэтому, наверное, большое число намеренно драматизированных эпизодов в «Умей сказать «нет!» оборачивается резким снижением внутреннего драматизма. Кроме того, как уже говорилось, в центре сюжета оказалась судьба мужчины, а актер, исполнитель этой роли, не сумел передать сложную диалектику чувств своего героя. Аймедовой непросто было играть в этом фильме не только потому, что ее роль неожиданно оказалась не развивающей события, а лишь аккомпанирующей им. Нельзя сбросить со счетов и тот факт, что актрисе, спустя шесть лет после того, как ею был создан в «Невестке» образ вдовы, не дождавшейся мужа с фронта, пришлось взяться за роль девушки, пришедшей в дом в качестве молодой жены. Возрастное несоответствие можно было бы смягчить, показав, что основные события происходят спустя годы после свадьбы, однако режиссер соблазнился возможностью в подробностях показать сватовство, обсуждение будущей финансовой сделки, возвращение невесты в родительский дом из-за неполностью выплаченного калыма и т. д. Из-за всего этого актриса утратила ощущение органики в роли: по возрасту и положению героини ей, казалось бы, свойственны покорность судьбе и неумение осмыслить происходящее, а по авторскому замыслу (да и по характеру дарования Аймедовой) ей вполне по плечу бросить вызов окружающим.

Интересно проследить, как меняется центральный женский характер в фильмах Нарлиева. Начавшись в «Невестке» с нескольких искони присущих национальных черт: терпеливость, верность, трудолюбие, скромность, затем этот образ обретает все более сложный облик. В нем появляются качества, непосредственно связанные с новой социальной ролью женщины в обществе. Героини Аймедовой играют активную роль в революционных преобразованиях первых лет Советской власти, выносят на своих плечах тяготы военных лет, заменив ушедших на войну мужчин, руководят большими коллективами в наши дни.

И все же при таком большом диапазоне героини Аймедовой прежде всего женщины со сложным, не сразу открывающимся постороннему взгляду внутренним миром, со своими индивидуальными проблемами, незыблемыми понятиями о нравственности. Последнее, пожалуй, особенно важно для понимания нарлиевских женщин. Они верны своей любви строгой, не щадящей себя, верностью. Не только открыто высказанный упрек, но и промелькнувшее в мыслях подозрение в нарушении священных для туркменской женщины традиций ранит ее. Даже не ранит — убивает. В «Дереве Джамал» из-за навета негодяя соседа рушится счастье героини. Мы ви-

«Каракумы, 45° в тени».

дим, как меркнет ее красота, гаснет взгляд, становятся неуверенными движения. Пока жива клевета — нет жизни для Джамал. И даже когда возвращается с фронта муж, когда возникает возможность объясниться, доказать свою невиновность, она не делает этого. Верность, требующая доказательств, имеющая аргументы «за» и «против»,— для героинь Аймедовой уже не верность. Она молча и покорно принимает свою судьбу, живет, не живя, чтобы в финале фильма ценой жизни смыть позор клеветы.

Нравственный максимализм героинь Нарлиева и Аймедовой, конечно, не может восприниматься как универсальная модель поведения. Нынешним поколениям, выросшим уже в иных традициях и понятиях, многое видится проще и легче. Однако поразительная цельность и чистота этих женщин даже у склонного к житейским компромиссам современного зрителя вызывает благоговейное уважение. Он понимает, что женщины эти дороже самой жизни берегут унаследованные ими от матерей высокие принципы семейной морали.

Сравнение первой картины Нарлиева с последней его работой показывает в полной мере общественный диапазон современной туркменской женщины. Если в «Невестке» вся жизнь ее ограничена пятачком вокруг одиноко стоящей в пустыне кибитки скотовода, то в «Каракумах, 45° в тени» под ее началом работают тысячи людей, преображающих, как любят говорить журналисты, облик земли. Героиня Аймедовой здесь руководит «Туркменгазпромом», перед нею поставлена сложнейшая задача: помочь закавказским республикам, оказавшимся из-за сокращения поставок газа из Ирана на голодном газовом пайке, в кратчайшие сроки проложить через Каракумы трассу и пустить по ней голубое топливо.

По внешним своим параметрам последний фильм Нарлиева напоминает получившую широкое распространение в наши дни производственную драму. Мы видим на экране деловые совещания, проводимые на разных уровнях, в том числе и в Москве, громадное количество современной техники, пришедшей в еще

недавно безмолвную пустыню, все фазы работ по прокладке газопровода. Есть, правда, и существенное отличие: в фильмах производственной темы конфликт обычно формируется вокруг методов труда, между представителями противоположных взглядов на суть стоящих задач.

В «Каракумах» же нет подобного противоборства, нет споров по поводу методов работы. В фильме основной конфликт возникает между людьми и стихией: на месторождении то тут, то там возникают пожары, горит газ, его пытаются усмирить, а он, вроде бы утихший, снова вырывается из-под земли языками огня. Фактически львиная доля метража ленты посвящена показу пожара и борьбы с ним.

Нет слов: картины горящей пустыни сняты очень красиво. Нарлиев, кажется, дает возможность оператору Х. Триандафилову взять реванш за все те эпизоды в этом и других снятых им фильмах, где тот, вынужденный подчиняться авторскому замыслу, сдерживает свой темперамент, работает в скромной изобразительной манере.

Однако кадры пожара в «Каракумах» не ограничиваются функцией показа места действия или воссоздания его атмосферы. Пожар стал в фильме его драматургией, его основным сюжетом. Он, кроме того, задал масштаб всех остальных компонентов художественного целого. Нюансы человеческих чувств, отдельные истории людей, взаимоотношения между ними, все, что было написано в сценарии и должно было появиться на экране,— все, кажется, сгорело в этом огне. Мы всматриваемся в полыхающее пламя, вслушиваемся в гул то и дело угрожающего взрывом газа — и в результате все остальное постепенно становится незначительным, мелким, второстепенным.

От такого перекоса в структуре фильма страдает прежде всего центральный образ. Поставленная в экстремальные условия, героиня Аймедовой становится фактически пленницей обстоятельств, не имея возможности остановиться, подумать, ощутить себя женщиной, женой, дочерью своего отца. Лирическое начало, органически присущее Нарлиеву и Аймедовой, в этой ленте вроде бы оказалось лишним: характер событий складывается таким образом, что преобладают драма и эпос. Поэтому в фильме стали проходными те эпизоды, которые, казалось бы, у творческого дуэта Нарлиев — Аймедова должны были вызвать целую бурю сложных, лирически окрашенных чувств: восстание отца против любимой дочери, встреча с односельчанами перед взрывом.

Материал, его проблемная сущность, открывал перед авторами возможность трактовать свой сюжет как современную версию истории гетевских Филемона и Бавкиды, даже мотивы пушкинского Евгения из «Медного всадника» можно расслышать здесь. Во всяком случае, драма туркменских скотоводов, которые вынуждены заплатить потерей крова за технический прогресс, могла бы стать поводом для смятения души героини. Можно только строить догадки, как глубока и убедительна была бы Аймедова в родной для нее стихии молчаливого страдания. Но авторы не поверили в себя, да заодно и в зрителя, который, я уверен, способен понять и оценить силу и красоту такого поворота событий. В отличие от фильмов «Когда женщина оседлает коня» и «Дерево Джамал», где режиссер предпочел трагические финалы (может быть, не столь уж обязательные для логики сюжета и характеров, созданных актрисой), здесь он явно переосторожничал и не решился даже на небольшую «заминку» на пути своей героини, твердо идущей к цели. Неужели Нарлиеву показалось, что даже маленькая, даже минутная слабость в душе человека подобного общественного масштаба может дискредитировать саму тему, снизить ее масштаб? Нужно ли говорить о том, что это не так, что драма героини стала бы самой большой ее человеческой победой?

Думаю, тут что-то не так. Боюсь, причина в слабости сценария, жертвой которого и оказались его авторы, изменившие себе то ли в угоду кинематографической моде, то ли ради эксперимента: Аймедова в роли современной деловой женщины.

На материале фильмов Нарлиева легко проследить, как конкретные, взятые в рамки национальной судьбы мотивы обретают интернациональный, актуальный для многих народов характер. То, что происходит в картинах режиссера, несмотря на локальную определенность рассказа и показа, изобилующего чисто национальными деталями, читается как всеобщее, знакомое и близкое. Уже в «Невестке» это качество режиссерского мышления Х. Нарлиева дало о себе знать. Известно высказывание итальянской кинопрессы: «Нам было очень приятно оценить всю прелесть этого фильма. Что нас привлекает в фильме «Невестка»? Это возможность использовать народный и национальный язык, находить вдохновение в чисто национальных костюмах и, несмотря на эти национальные костюмы, выразить универсальные чувства, которые близки всем нам». Анн Филип, вдова знаменитого французского актера, сказала, еще короче: «Это фильм про меня».

Диалектика национального и интернационального весьма непроста. Чем глубже и подробнее, чем конкретнее и индивидуальнее раскрыты в кинопроизведении черты одной нации, тем больше шансов, что экранный рассказ обретет интернациональное звучание, что мысли и чувства, запечатленные в нем, станут близкими всем. В этом, в частности состоит то «углубление наших представлений о содержании национального вопроса на нынешнем этапе», о котором говорилось на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС.

Нарлиев последовательно и принципиально разрабатывает национальный материал и национальную тематику. Все его фильмы рассказывают о событиях, происходящих на туркменской земле, причем, не в столичном Ашхабаде, а в «глубинке», в сердце Каракумов. И герои его лент тоже связаны с землей: происхождением своим, местом жительства, работой, словом, всей судьбой. При этом Нарлиев никогда не ограничивается констатацией национальных признаков, как таковых: целью его произведений всегда является не столько воссоздание внешних контуров жизни, сколько проникновение под ее покровы. Поэтому, наверное, такое значение в поэтике Нарлиева отведено человеку, его душе, строю его чувств. Поэтому так органична в центре каждой его ленты женщина — существо, постигающее мир эмоционально, чувственно.

Для Нарлиева в его лучших творениях характерна такая диалектика: его героини от чувств движутся к мысли, от созерцания — к поступкам, от слабости — к силе. Так происходит чудо, называемое формированием личности. Так происходит рождение яркого, глубоко психологизированного образа.

За двенадцать лет, с 1971 по 1983, Нарлиев снял пять фильмов, отмеченных своеобычной индивидуальностью. До этого столько же лет, начиная с 1959 года, когда он окончил ВГИК, Нарлиев упорно искал свой путь в искусстве, пока не выстрадал свою тему, свой метод работы, свои художественные принципы. Сегодня режиссер, как мне представляется, стоит перед необходимостью выбора новых путей. В самом деле, он провел свою героиню по всем ступеням жизненной лестницы, показал любимую землю в разное время года, поведал о туркменском народе на протяжении основных этапов его советской истории. И главное, стиль режиссера, получившая мировое признание его кинематографическая лирика также испытывают потребность в обновлении, в дополнительных обертонах. Недаром в фильмах Нарлиева все чаще звучат то публицистические, то эпические ноты.

Трудно вообразить себе, в какую сторону пойдет развитие художника, каким будет его следующий фильм. Всякая попытка смоделировать будущее на основании анализа прошлого бесплодна, когда речь идет о самобытном явлении в искусстве. Ведь развитие подлинного таланта непредсказуемо. И в этом, наверное, заключена одна из великих магий художественного творчества.

В. Михалкович

Игра в шашки не по правилам

Кажется, в шашки играть просто: двигаешь пешками наискосок, повезет — съешь чужую пешку, упорно пробиваешься на последнюю линию — в дамки; вот и вся хитрость. Шахматы — те замысловатей: нужно знать мудреные сицилианские защиты, королевские гамбиты, староиндийские партии, эндшпиль и миттельшпиль. Без этого — хоть не садись за доску.

О приключенческих фильмах было твердо известно, по крайней мере, до последнего времени, что они обречены на успех. Благодаря мифу и создалась уверенность, будто снимать приключенческий фильм — все равно что играть в шашки.

Насколько вреден этот миф, мы и постараемся разобраться на примере нескольких фильмов.

●

У каждого жанра есть своя память — «золотой» фонд приемов, сюжетных ходов и т. д. Благодаря им цели жанра достигаются с наибольшей эффективностью. Назначение приключенческого кинематографа — волновать, тревожить, захватывать воображение. И средства накапливаются, соответствующие такому назначению. Кажется, что они действуют безотказно. Возьмем, к примеру, погоню. Без нее почти не обходятся приключенческие фильмы. Азарт погони захватывает сам по себе — вроде и несущественно, кто за кем мчится. Создается иллюзия, будто прием действует автоматически, вне зависимости от сюжета. Отсюда в иных лентах и делается ставка на такие безотказно срабатывающие приемы и трюки... Сюжет отодвигается на второй план, как бы пристегивается к трюкам. На них возлагаются все упования, они должны прикрыть слабости сюжета, содержания картины.

Авторы лент, изготовленных по рецепту «железные приемчики» плюс сюжетный «гарнир», подобны самоуверенным фокусникам. Те стремятся публику поразить, но трюками школьными, элементарными. Публике они давно известны, и потуги фокусников встречаются ироническими улыбками. Без обновления, без творческого отношения к памяти жанра его «золотой фонд» дискредитируется. Возникает убеждение, что приключенческий жанр зиждется на штампах. Беда, однако, прежде всего в том, что в погоне за трюком, за приемом игнорируется содержание, теряется смысл изображаемых приключений.

В жизни мы часто пользуемся стереотипами. Встречаясь с кем-либо, говорим «здрасте» или «привет» — то есть вполне штампованные фразы. Тем не менее штампованное «здрасте» произносим на тысячи ладов — в зависимости от отношения к человеку, который встретился. Также и суп, сваренный по старому рецепту, всякий раз имеет другой вкус — в зависимости от умения хозяйки. В обоих случаях слово или рецепт берется как форма, как «упаковка» для содержания, которое необходимо вложить.

«Упаковочная» функция приемов жанра у нас мало осознана. Зачастую приемы берутся сами по себе — в своей буквальности, традиционности. Между тем эпизод может быть снят в особой, только этому автору присущей интонации — тогда он разнообразится, индивидуализируется. С другой стороны, изобретательный, умело выстроенный сюжет способен по-своему окрасить традиционный прием. Смысловые оттенки, характерные только для этой, ни на какую другую не похожей истории, пронизывают, пропитывают привычный ход и тем самым его преображают. Напротив, неубедительный, драматургически слабый сюжет выпячивает трафаретность приема.

...Да, многие думают, что в шашки играть просто, в то время как шахматы — игра замысловатая. У Эдгара Аллана По на сей счет было другое мнение. В одном рассказе он писал, что в шахматах ходы разнообразны и причудливы. Поэтому от игрока требуется не столько изобретательность, сколько сосредоточенность. Иначе возникают ошибки, оп-

лошности, и партия завершается проигрышем. В шашках, напротив, только один ход: наискосок. Значит, шашисту в первую очередь нужна изобретательность, способность умело распоряжаться скупыми средствами.

Назначение приключенческого жанра — локально. Во всяком случае, оно более ограничено, нежели у психологической или философской драмы. В соответствии с этим и средства жанра тоже ограничены. Поэтому от кинематографиста требуется умение максимально их использовать, требуется фантазия — большая, нежели у автора психологической драмы. Такой изобретательности, направленной на эффективное раскрытие смысла, сути происходящих событий, не хватает шашистам от приключенческого жанра. Уповая на безотказность средств, они считают это делом излишним.

●

Отвлеченные рассуждения наши возникли по самому конкретному поводу — в связи с фильмами текущего репертуара. Возьмем, к примеру, «Смерть на взлете». Смотрится лента с известным напряжением. Рождают его, однако, отнюдь не сюжетные перипетии.

Порой сидишь в зале, и вдруг мелькнет на экране знакомое лицо. И вот уже не следишь за действием, а мучительно припоминаешь: где я видел этого актера?

Нечто подобное происходит и здесь. Только узнаются не актеры, а фабульные ходы.

Молодой человек тридцати трех лет, талантливый инженер, знакомится с девушкой. Зрителю вскоре ясно: Нора — шпионка. А молодой человек, Крымов, долго об этом не подозревает.

История Крымова связана с часами. Нора, придя впервые к инженеру, умышленно разбивает его часы. Чтобы иметь повод в день его рождения подарить другие часы — шикарные, заграничные. Подарочек оказывается с начинкой — внутри корпуса вмонтирован микропередатчик. Отныне каждый шаг Крымова контролируется — его разговоры по секретным делам достигают вражеских ушей и записываются на магнитофон. Подарок символичен, хотя авторы на символике не настаивают: получив презент, инженер стал существовать в чужом времени.

Крымов нужен авторам лишь как «производитель» ошибки. На этом его миссия в фильме заканчивается. Органам безопасности, ведущим борьбу со шпионажем, инженер до самого конца, до гибели на подмосковном шоссе остается неизвестен. В борьбе сыщиков с преступниками Крымов не участвует. История ошибки инженера и история изобличения преступников тянутся через фильм как две параллельные линии: нравоучительная и детективная. Друг другу они не нужны и друг без друга обходятся. Грехопадение Крымова движется к печальному финалу без приключенческих трюков. Они целиком сосредоточены в параллельном «разделе» сюжета. Тут наворочено немало: уход преступников от слежки, хитроумные комбинации сыщиков и шпионов, отравление уголовника по кличке Кадет, и еще, и еще. Но, будучи разъединены с линией Крымова, трюки даются, в сущности, сами по себе. Тот особый, единичный смысл, который могли бы обрести трюки, соединись они с судьбой Крымова, нерасчетливо теряется.

Поэтому неожиданный вес приобретает история карманника Кадета. В универмаге он обчистил сумочку какой-то женщины, был схвачен, в сумочке обнаружилась инвалюта и шифровка. Так «заработала» детективная пружина. Кадет подбросил задачку органам, машина сыска заработала. Сам Кадет тоже стремится найти владелицу сумочки, чтобы ее шантажировать, что ему и удается. Однако шантаж особых выгод уголовнику не дает: отравленный газом из зажигалки, Кадет уходит в мир иной.

В сущности, персонаж этот — структурный аналог Крымова. Кадет — нечто вроде его полномочного представителя в детективном сюжете. Участвовать в интриге, активно действовать тому вроде не пристало — задачи эти ложатся на Кадета. Потому Крымов и уголовник — структурные двойники. Одна сю-

---

«СМЕРТЬ НА ВЗЛЕТЕ»
Сценарий В. Кузнецова, А. Соловьева. Постановка Х. Бакаева. Оператор Г. Куприянов. Художник В. Поляков. Композитор Г. Фиртич. Звукооператор Е. Урванцева. «Мосфильм», 1982.

жетная «ниша» распределена тут на двух персонажей. Это отнюдь не свидетельствует о находчивости авторов.

Будучи допущен к действию, Крымов мог бы привнести в детективный сюжет особые смысловые оттенки, остросовременные.

Инженер Крымов изобретает сверхтвердые сплавы (СТС) — бронебойная артиллерия их не берет. По срочному заданию шефа Крымов решает теоретическую проблему — сидит дома и пишет на листочке формулы. Их-то и фотографирует шпионка. Хозяевам Норы не листки и формулы нужны, а сам инженер как таковой — с головой, руками и ногами. Листки потом послужат для шантажа — Крымова хотят увезти за рубеж. Не за техническим секретом, а за душой ведется тут охота посредством обольщения, приманок и грубого давления. Технические тайны шпионам известны — благодаря микропередатчику. Теперешним злодеям подавай еще и душу хранителя тайн.

Крымов — талантливый ученый, но и чины его манят. Ликуя, он принимает место начальника лаборатории. Крымов — обеспеченный, у него прекрасная отдельная квартира, однако он печалится, что не хватает денег на автомобиль. На том его и ловят шпионы — всучают кругленькую сумму, правда, обманом, посредством уловки. Кажется, что агенты дают герою как раз то, о чем тоскует его душа.

Но как шпионам удалось «выйти на Крымова» — это остается загадкой. Может быть, они угадали тайные желания своей жертвы на манер экстрасенсов? Потому теряются, когда Крымов дармовые блага решительно отвергает.

Возникает догадка, что твердость Крымова в финале, когда героя открыто шантажируют, твердость эта идет не только от патриотизма и порядочности героя. Исполнитель роли Крымова играет эпизод так, будто, помимо противника, хочет и себя убедить в чем-то. Начинаешь подозревать: отвергая посулы, Крымов заглушает какой-то свой внутренний голос, которого сам болезненно стыдится.

Догадку эту фильм не подтверждает и не отрицает, ибо герой так и не получает возможность раскрыться в действии, а в финале гибнет в автомобильной катастрофе.

Но вот что непонятно: почему Крымов «назначен» на роль жертвы? Потому что неразборчив в знакомствах? Тянется к чинам и комфорту?

Если уж довелось персонажу попасть в жертвы, то справедливости ради позвольте ему изложить резоны, проявить себя — и словом, и делом. Без этого он — жертва по авторскому произволу, но не по внутренней предопределенности. Из-за того что герой безлик, непонятен, мотивы его поступков неясны, шпионские страсти вокруг него воспринимаются как случайные, необязательные. Они нужны для того только, чтобы сюжет выглядел поострее, подетективнее. Иначе куда, к какому жанру отнести фильм. Осуждения честолюбца не получилось, поскольку герой честолюбцем не заявлен. Он — пешка, приставленная к чужой игре, и пешке этой делать тут нечего.

●

Панацеей от всех детективных бед принято считать психологизм. Действующим лицам необходима полнокровная внутренняя жизнь — тогда сам детектив станет полноценным, полнокровным. Такой рецепт предлагают множество статей и фильмов. «Смертью на взлете» рецепт вроде подтверждается. Будь Крымов личностью, лента выиграла бы.

Однако приключенческое кино имеет свою, особую психологию. Ее особенность зачастую не учитывается. Оттого иной приключенческий фильм скорее кажется нравоучительной или бытовой драмой. Жанровая специфика теряется.

Детектив и другие формы жанра строятся на экстраординарных, острых положениях. В приключенческом сюжете обязателен слом будничного, нормального быта. Персонажи сталкиваются с обстоятельствами, требующими напряжения, максимальной отдачи.

Такой мобилизованности будни не знают. Отражая их, бытовая драма подмечает в персонажах черты типичные — характерные для

повседневности. В приключенческом сюжете обстоятельства неестественны. Не потому, что выдуманы, а потому, что означают сбой заведенного, естественного порядка. Обстоятельства тут не анормальны, они — антинормальны. Обстоятельства навязывают героям соответственное поведение. Персонажу приходится быть «на уровне» экстраординарных событий — он сам должен стать экстраординарным. В нем открываются ресурсы, о которых будни не подозревают. То чрезвычайное, что выявлено в человеке неповседневными условиями, и есть особая психология жанра. Назовем ее романтической.

Романтизм этот тоже имеет специфическую черту. Конфликты в приключенческих сюжетах решаются действием. Справедливость восторжествует, если герой проскачет столько-то километров, куда-то поспеет вовремя, преодолеет препятствия или нажмет спусковой крючок пистолета. Действию могут предшествовать колебания, сомнения, но в самом действии герой целен, решителен. Его поступок осознается зрителем в свете того, что поступку предшествовало. Благодаря этому действие индивидуализируется — ощущается не просто суммой жестов, но ответом на предшествующие условия, то есть контекст «вкладывает» в поступок новую суть.

Экран имеет еще один шанс индивидуализации события, если покажет все детально, не пропустив ни секунды скачки героя, его подъема на скалу, его жеста, которым он поднимает пистолет.

Важным становится не только поступок, но и его стиль, индивидуальная окраска. Поступок свидетельствует не сам о себе, но о субъекте действия. Субъект своей характерностью индивидуализирует происходящее.

Сюжетные потенции жанра ограничены необходимостью сбоя, слома обстоятельств и переводом внутренних побуждений на язык действий. Романтическая психология, свойственная жанру, этим предопределяется. Психологизм такого рода хотя и есть результат ограничений, но он не всегда ведет к штампам. Контекст фабулы, «исполнительская» манера героя преображают любой штампованный

«Смерть на взлете». Венсон — К. Желдин, Нора — Н. Пшенная, Крымов — Ю. Демич

ход. Для пользования ими нужна изобретательность — умение играть в шашки по методу Эдгара По.

В свете сказанного лента «Семь часов до гибели» воспринимается как жертва тяги к психологизму, неспецифическому для жанра.

Мелодраматизм заглавия обманчив — никто здесь не гибнет, дело завершается благополучно.

На военном судне «Сильный» — ЧП: лопнул трос, концом ранило матроса Королева, который прикрыл от удара командира. В море — шторм, судно качает; у матроса повреждены внутренние органы. Чтобы не усугублять страданий раненого, товарищи держат Королева на весу, в одеяле — так нейтрализуется качка. Со сложным ранением судовой фельдшер справиться не может — необходима квалифицированная медпомощь. «Сильному» до порта — семь часов ходу, другие суда — еще дальше; на тесную, качающуюся палубу вертолет не может сесть. Правда, поначалу о вертолете и речи не было. Идут переговоры «Сильного» с портом, выясняются обстоятельства и возможности, на пирсе томится врач Шульгин, герой картины, запрашивает по радио обстановку, дает медицинские указания. Зритель уже начинает беспокоиться: почему не используют вертолет?! Наконец авторы решают: «пора». Появляется вертолет, но он не может эвакуировать Королева: качка, теснота палубы.

Что говорить — ситуация напряженная, для приключенческой ленты — в самый раз; однако, по воле авторов, герой намеренно и сознательно не романтичен. Окружающие считают Шульгина пресным, скучным, заурядным. Специально дается эпизод: сослуживец, улетая в отпуск, говорит с женой о Шульгине. Солидного, сорокалетнего человека приятель называет Лешкой. Имя — уничижительное, иного у коллег Шульгин не заслужил. Жена Шульгина перед уходом его на дежурство ведет с ним тяжелый разговор: почему он всегда на вторых ролях? Почему не приобрел вес? Почему его затирают? В вопросах чувствуются непроизнесенные упреки: «бездарь», «неудачник» и т. д. Фильм открывается длинной сценой: Шульгин в отчем доме, у родителей-колхозников. Мать с отцом не нарадуются: и плотничать сын не забыл, и заботлив, и умен, и вообще хоть куда. Предполагается, что немудреным контрастом герой будет выпукло охарактеризован: для папы с мамой он лучше всех, для остальных — зануда, сухарь. Соседу, у которого в доме праздник, пожалел спирту: спирт — казенный, разбазаривать его не положено. Значит, не вошел Шульгин в положение, не проникся соседской радостью, не посочувствовал. Ну, не сухарь ли?

Принцип «так положено», «так надо» руководит каждым шагом героя. Надо спасать людей — Шульгин спасает. Вертолет не может сесть на «Сильный» — Шульгин прыгает на палубу с высоты. Это героический поступок. Но выполняется он как рядовой, обычный. Романтический ореол вокруг героя авторы не создают — это их право.

Дальше — больше. Антиромантический пафос нагнетается. В вертолете Шульгин говорит пилоту, что во врачах видят кудесников. Появился врач на месте беды — люди успокаиваются, верят, что он спасет, поможет, волноваться нечего.

На «Сильном» Шульгин отказывается быть кудесником. От него ждут невероятного — сейчас врач остановит кровотечение, сделает операцию. Шульгин ничего эффектного не совершает, упрямо твердит, что раненого необходимо доставить в клинику. Оттого происходит у Шульгина стычка с командиром «Сильного». Капитан-лейтенант Гаркуша должен заботиться о своих людях. В случае с Королевым примешан еще и личный мотив: именно его, Гаркушу, матрос заслонил своим телом. Командир и благодарен Королеву, и мучается от сознания беспомощности, потому столь нетерпелив и требователен. По мнению Гаркуши, врач пассивен, нерешителен. Чтобы расшевелить его, командир выкладывает беспроигрышные, казалось, аргументы — кричит:

«СЕМЬ ЧАСОВ ДО ГИБЕЛИ»
Сценарий В. Акимова. Постановка А. Вехотко. Оператор С. Иванов. Художник В. Костин. Композитор И. Цветков. Звукооператор Г. Эльберт. «Ленфильм», 1983.

«Семь часов до гибели». Шульгин — Е. Жариков, Кусаков — А. Збруев

«Ты же врач!», «Ты же мужик, доктор!» Гаркуша апеллирует к романтическим представлениям о враче и о сильном мужчине.

Согласно им, врач все может, так же, как и сильный мужчина. Перед ним расступаются преграды, капитулируют трудности. Командир предлагает Шульгину две роли, два облика — притягательных, престижных. Приняв их, Шульгин победит свою затертость, заурядность. Заманчивую перспективу врач отвергает — упрямо твердит: клиника, аппаратура, тщательное обследование. Гаркуша за глаза называет его «трусом».

Врач твердо знает, «как надо». В подвиги, в удачу, уготованную сильным мужчинам, не верит, до экстраординарной обстановки дорастать не хочет, принципиально остается заурядным. Окружение ждет от него романтического поступка, но Шульгин давлению среды не поддается. Такова его позиция. Вместе с тем это позиция авторов. Они будто полемизируют с романтическим героем приключенческого кинематографа. В жизни все не так красиво и захватывающе, как бывает на экране, — такую мысль они утверждают. Полемика была бы оправданной, если бы романтический герой действительно заполнил экраны, если бы наступила его инфляция. Тогда, вероятно, ценился бы герой вроде Шульгина — трезвый, без божьей искры. Инфляция романтического героя у нас пока не произошла. Подобные фигуры редки в нашем приключенческом кино. Последний из их когорты — Штирлиц. Полемизировать авторам «Семи часов...», в сущности, не с кем, поскольку в приключенческом фильме преобладают люди серьезные, исправно несущие службу. На своем благородном поприще трудятся они, правда, без огонька, без особой охоты тащатся на место происшествия, перебирают ложные следы и любят произносить громкие фразы о долге, чести, справедливости и т. д., хотя в приключенческом кино прекрасен человек не говорящий — пусть даже самые возвышенные слова, но действующий. Вот действовать правильным персонажам почти не приходится. Противник, не выдержав их правильности, начинает суетиться, делать ошибки, и тут его берут голыми руками.

Шульгин слов произносит немного, однако в своей правильности ни в чем вышеупомянутым героям не уступит. Ныне на коробках

сигарет пишут: «Минздрав СССР предупреждает...» С нетерпением ждешь, что вот-вот на лацкане пиджака Шульгина появится нечто подобное, мелькнет титр: «Съемочная группа предупреждает: тов. А. Шульгин — человек правильный». Все, что он делает, всегда хорошо, всегда — как надо. Правильное — всесильно.

Этот вывод немного замутняет капитан Нечаев. Он поступает как не надо, не по правилам. Нечаев болен, врач запретил ему выходить в море, однако Нечаев нарушает запрет. Шульгин с пирса тоскливо взывает: «Григорий Кузьмич! Григорий Кузьмич!», а Нечаев не отзывается — будто мальчишка, прячется в каюте. На теплоходе «Мурманск», которым прежде командовал, Нечаев вводит в курс дела нового капитана. Только благодаря Нечаеву спасают раненого матроса. Несмотря на осторожные предупреждения преемника — так не надо, вам нагорит и т. д., — Нечаев сворачивает с курса, подходит к «Сильному», чтобы принять Королева. С широкой палубы «Мурманска» вертолет может взлететь.

В «Семи часах...» выполнено главное требование жанра: ЧП на «Сильном», шторм — это слом обычного, естественного хода вещей. Герои оказываются в антинормальных условиях. Однако «Семь часов...» остается в рамках нравоучительной ленты. Она только рядится в приключенческие одежды. Из каждой сцены, будто шило из мешка, торчит морализующее поучение: как хорошо быть незаметным и заурядным. Только перед такими пасуют трудности. Главное — поступать по правилам, действовать «как надо». Даже фигура ослушника Нечаева этому не противоречит. Он меняет курс вопреки служебным предписаниям, но выполняет правила другие — морской солидарности.

Нравоучительность сама по себе — не зазорна. Но для приключенческого фильма ее мало, он способен на большее. Не зря его именуют «остросюжетным». Одна из лучших, я думаю, остросюжетных картин у нас — «Место встречи изменить нельзя». Там оперативный работник МУРа лейтенант Шарапов выдает себя за уголовника и отправляется к бандитам, в самое их логово. Острота сюжета обнажается, становится физически ощутимой. Вместо того чтобы разрешиться, погаснуть, она с каждым поворотом действия возрастает, становится предельной. Подлинно приключенческие фильмы создают силовое поле высокого напряжения. Оно втягивает в себя не только героев, но и зрителя. Умелые авторы это поле старательно взращивают, не дают ослабнуть его напряжению. Напряжение нужно не ради его самого, но для того, чтобы пронзительнее ощутились подспудные силы, движущие событиями.

●

Полуморализаторские - полуприключенческие фильмы производят впечатление межеумочное. Их не хватает и на проповедь, и на остроту. Нравоучительность низводится до элементарных прописей. Приключенческие ходы и приемы иллюстрируют эти прописи. Оба начала на том только теряют. Так было в «Семи часах до гибели». В фильме «Таможня» — тот же грех. «Таможня» напоминает «роман воспитания», наряженный под детектив.

«Роман воспитания» рассказывал о вступлении юноши в жизнь; «Таможня» — о вступлении молодого человека в должность. Юрий Хорунжев принят в портовую таможню. В начале фильма он проводит свой первый досмотр. Тут же ему удается обнаружить партию припрятанных золотых монет.

В начальных эпизодах Хорунжев слушает инструктаж о местах на корабле, где удавалось прятать контрабанду. Их оказывается — ни много, ни мало — тридцать тысяч! Случилось так, что Хорунжеву приходится досматривать личные вещи друга детства — судового врача Виктора Малышева. Врач только что вернулся из заграничного рейса. Друг таможенника, как жена Цезаря, — выше подозрений. Хорунжев ставит приятелю штампик на декларации и отпускает, не заглянув в чемодан. Напрасно он так поступил — в чемодане лежали золотые монеты, подброшенные

«ТАМОЖНЯ»
Сценарий В. Мазура, при участии И. Константинова. Постановка А. Муратова. Оператор В. Васильев. Художник Е. Гуков. Композитор А. Михайлов. Звукооператор Г. Горбоносова. «Ленфильм», 1982.

преступником. Выполни Хорунжев свой профессиональный долг — не произошла бы потом череда драматических событий.

Новоиспеченный специалист не предвидит их хода и впадает в амбицию. Никитину, старшему коллеге, опекуну стажеров, он говорит, что не нравится ему профессия — вроде приходится в чужих карманах рыться. Опытный Никитин сразу же ставит диагноз: «Знакомых пришлось досматривать?» Мнительность героя малосимпатична: не будь приятелева чемоданчика, возроптал бы Хорунжев против своего занятия? И почему багаж людей, лично ему неизвестных, у Хорунжева таких чувств не вызывает? Никитин пробует убедить товарища взглянуть на дело не с частной, а с профессиональной точки зрения: «Возят к нам всякую мерзость. Вывозят ценности, национальное достояние. Грабят страну». Никитин, Хорунжев и все, кто с ними, — они и есть заградительный кордон на пути подобных экспортно-импортных операций.

Если бы Никитин задумался над дальнейшим поведением коллеги, то понял бы, что на государственную точку зрения Хорунжев не встал. Примирила таможенника с профессией печальная судьба друга, то есть мотивы личные.

Пока Хорунжев либеральничал с ним на досмотре, пока колебался относительно нравственной чистоты собственной профессии, друг попал в беду. Только Малышев добрался до квартиры, даже чемодана не распаковал, как ввалился механик Дельков. Повел себя механик бесцеремонно — вытащил из багажа Малышева пояс с золотыми монетами, стал совать деньги — вроде в благодарность за услугу. Денег было пять тысяч, лежали они в машине, покоились в ящичке на приборном щитке — крупные суммы держат в машинах контрабандисты. Если мзда мала — врач может получить еще, пусть приезжает к Делькову на дачу. Робкие попытки Малышева протестовать и отнекиваться механик тут же пре-

«Таможня».
Никитин — В. Гафт,
Хорунжев — М. Боярский

секает: врач возил кому-то в Глазго бутылки с рижским бальзамом. В бутылках, вроде как рыбки в аквариуме, плавали советские дензнаки. Хоть Малышев об этом не знал, однако срок схлопотать может.

Полученные деньги жгут руки — назавтра Малышев отправляется их возвращать. Когда после досмотра добирался он до квартиры, по радио передавали последние известия, закончили, как всегда, сводкой погоды. Сообщили, что из Полярного бассейна началось вторжение холодного воздуха. Потом, после ухода Делькова, врач сидит один, ждет невесту и друга, смотрит телевизор, а там опять — сводка погоды. Атмосферные неурядицы продолжаются, более того — усилились. Диктор говорит, что температура упала с десяти градусов тепла до пятнадцати мороза, на какой-то полуостров лег полуметровый слой снега, а в другом месте реки вышли из берегов, началось наводнение. В атмосфере происходит нечто похожее на судьбу бедняги Малышева, которая тоже вышла из берегов, из проторенной колеи. А падение температуры — словно предвестие или предчувствие: вторгся врач в зону циклона, пахнуло на него могильным холодом.

Как предвещала сводка, так и вышло. Попытка отдать деньги добром не кончилась. В завязавшейся драке Малышев был убит. К трагическому финалу привело непрофессиональное поведение таможенника при досмотре.

«Амур», на котором служат Малышев и Дельков, должен стоять в порту двое суток. К отходу врач не явился. Еще раньше невеста Малышева подняла тревогу — в поиски его включился Хорунжев. Зная, что друг собирался к Делькову на дачу, Хорунжев отправился туда, но ничего не обнаружил — труп уже был укрыт, а хозяин дачи не показался: издали наблюдал за таможенником. Тем не менее сильные подозрения возникли у Хорунжева и на досмотре. Выпуская судно в рейс, таможенник был особенно внимателен: все у механика осмотрел, ощупал, простучал. Увы, ничего запретного не выявилось. Однако Хорунжев не успокоился. Жила в нем смутная догадка: Дельков — преступник. Догадка обострила проницательность Хорунжева. Контрабанда, наконец, обнаружилась. В коридоре, под пожарным краном. Значит, руководили таможенником мотивы личные — исчезновение приятеля побудило его на подвиги. И, наверно, примирило с профессией. Хорунжев осознал, что не только борется с незаконными махинациями, но еще и защищает знакомых и близких. В фильме об этом явственно не говорится, хотя подобный вывод напрашивается.

Однако не слишком ли дорогой ценой оплачено примирение героя с профессией? Авторы посылают на тот свет человека, лишь бы Хорунжев осознал полезность дела, с которым связал свою жизнь. Нельзя ли было обойтись меньшими затратами?

На алтарь перевоспитания главного героя принесена и детективная интрига. Дельков — член ловко орудующей банды. С одним из ее главарей механик после рейса встречается. Главарь — личность осмотрительная и осторожная, каждый шаг трижды продумает и взвесит, следы заметет так, что не подкопаешься. Механик — иного пошиба: ведет себя, как слон в посудной лавке, следов оставляет столько, что даже сыщик-любитель его раскусил бы. Не в этом ли загвоздка? Ведь разоблачают Делькова не органы милиции, а именно сыщик-любитель — стажер Хорунжев. При неопытности и срок у героя слишком мал — всего двое суток. Радея за своего героя, авторы идут ему навстречу — упрощают интригу, механика выставляют прямолинейным, чтобы за двое суток Хорунжев все успел: усомнился бы в профессии, обнаружил преступника, перевоспитался. Оттого, думается, что создателей картины больше занимает «роман воспитания», чем детектив.

Лента начинается длинной сценой досмотра в таможенном зале. Зал, вероятно, подлинный, и досмотр тоже, видимо, подлинный. Или эпизод снят в реальной таможне с включением в «натуру» актеров. Любовно фиксируют авторы и проходы персонажей в порту — вдоль причалов, кранов и подъездных путей. Кажется, что создателей больше интересует портовая жизнь, текущая на границе, на кромке

между «здешним» и «далеким». Детективная интрига, в сущности, пристегнута к материалу. Она необязательна.

●

Жажда нового материала и новых сюжетов привела наш приключенческий кинематограф и к «фильму катастроф». Таких лент немного, но время от времени они выходят. «Тревожное воскресенье» к ним принадлежит.

В «фильме катастроф» так же, как и в иных формах приключенческого жанра, обязателен слом привычного, нормального: терпит аварию рейсовый пассажирский самолет, загорается поезд, обрушивается снежная лавина. В «Тревожном воскресенье» пылает нефтеналивной танкер. Его резервуары, к счастью, пусты, однако внизу, в машинном отделении осталась бригада ремонтников — огонь преградил им путь к спасению.

Сюжетная схема «фильма катастроф» несложна: функции наиболее активного действующего лица передаются тут природе, стихиям — воде, огню, даже — воздуху. Бедствие, ими вызванное, снимается с размахом, масштабно, зрелищно. Оно — как бы гвоздь программы. Персонажи обычно делятся на две группы: одна борется со стихией, другая — от нее страдает. Через их страдания острей ощущается злобность, разрушительность вырвавшихся из-под контроля природных сил. В «Тревожном воскресенье» страдающей группой оказываются ремонтники и люди, к ним близкие: мать одного, невеста другого.

Угроза гибели, нависшая над людьми, осложняет ход борьбы со стихией. Не окажись бригада внизу, операция гашения упростилась бы — танкер вывели бы на рейд, пожар не угрожал бы городу и соседним судам, газ в пустых танках спокойно бы выгорел. Судно уже было повели на рейд, однако из-за людей, отрезанных в машинном отделении, его приходится вернуть. Взрыв газа в пустых резервуарах грозит теперь значительными разрушениями — приходится эвакуировать людей, вывозить за город детишек, готовить пенную атаку.

В хорошем приключенческом фильме действие движется упругими толчками, нагнетая напряжение. К примеру, героям нужно чего-то достигнуть, куда-то добраться — процесс раскладывается на этапы. Герои полны надежды: вот завершится очередной этап и дело пойдет легче. В действительности положение еще больше осложняется.

В «фильме катастроф» разложению на этапы подвергается буйство стихии (вспомним «Экипаж»). Так сконструирован и сюжет «Тревожного воскресенья». Только танкер пошел на рейд, победа над пожаром близка, ан нет — выясняется, что внизу люди, и судно приходится возвращать обратно. Оттого ситуация становится еще опаснее, напряжение растет. Затем происходит взрыв в одном из баков, появляется пробоина, танкер заваливается на борт. Спасительная пенная атака откладывается — чтобы провести ее, необходимо выровнять судно и т. д., и т. п. Порой создатели искусственно нагнетают напряженность. Грузовики свозят в порт из окрестных хранилищ пенообразующие вещества. На шоссе — авария: мощный панелевоз врезался в скалу, перегородил пожарным путь. Машины должны менять маршрут — теряется драгоценное время. Происшествия на дороге могло и не быть, оно изобретается в дополнение к катастрофе, и нарочитость изобретения налицо.

Буйство стихии в «фильме катастроф» словно плющом оплетается разного рода сюжетными линиями. В «Тревожном воскресенье» линии эти тривиальны и на основное событие, в сущности, не работают. Поначалу вырисовывалась, например, конфликтная ситуация: заместитель начальника пожарной охраны майор Истомин подал по начальству рапорт на своего командира подполковника Чагина, недовольный его методами. Истомин — буквоед, инструкции и предписания для него святы, а Чагин нередко от них отступает. Такой конфликт не новость и не находка. Точь-в-точь повторяется тут столкновение между ка-

---

«ТРЕВОЖНОЕ ВОСКРЕСЕНЬЕ»
Сценарий Б. Медового, Р. Фрунтова, А. Левитова. Постановка Р. Фрунтова. Оператор К. Супоницкий. Художник Б. Царев. Композитор М. Зив. Звукооператор А. Греч. «Мосфильм», 1983.

«Тревожное воскресенье». Чагин — Э. Виторган, Земцов — Г. Корольчук

питаном Нечаевым и его преемником в «Семи часах до гибели». И так же, как там, конфликт спокойно рассасывается, когда идет борьба со стихией, авторы о нем благополучно забывают, а зритель ничуть об этом не сожалеет. Для борьбы конфликт не нужен, с нею не связан, а потому выводится «за скобки».

Чагин «включен» еще в одну линию — у него роман с сослуживицей, сержантом Крыловой. Сухарь Истомин в рапорте помимо прочего вменяет в вину начальнику и «служебный роман». Со временем авторы и к этой линии охладевают. Правда, Крылова порой мелькает на экране — словно для того, чтобы зритель помнил: у нее с начальником «отношения».

Можно упомянуть еще другие линии. Развитие основного действия ничуть от них не зависит. Пожар бушует сам по себе, романы и ссоры вяло развиваются сами по себе.

Прежде мы говорили о том, что в ряде фильмов детективная интрига часто пристегивается к бытовому или нравоучительному сюжету.

В «Тревожном воскресенье» все наоборот: мотивы бытовые, нравоучительные на живую нитку приметаны к катастрофе, то есть к ядру сюжета. Она внушительно, экспрессивно снята. Подвешенные к ней гирлянды легковесны и тривиальны. Ядро подняло бы и что-то более значительное.

●

Фильмы, о которых шла речь, будто мечутся между двумя полюсами. Один — это «безотказные» ходы и приемы приключенческого жанра. Другой — аксиомы социальной дидактики. Оба полюса никак не уравновешиваются, не приходят к органичности, гармоничности существования. То один, то другой выдвигается на первый план, и тогда полюс альтернативный превращается в довесок. Если перетягивает нравоучительность, элементы детективные ощущаются вставными номерами. И обратно — при господстве приключенческого начала то же место занимает морализаторство. Прочное, стабильное равновесие не устанавливается, хотя кто усомнится в добрых намерениях кинематографистов? В шашки играть, увы, непросто.

В. Баскаков

Постижение великого

Эта дискуссия возникает периодически. Начинается обычно бурно, потом затихает. Появляются новые фильмы, и она возникает вновь. Дискуссия об экранизации литературы вообще и литературной классики в особенности. А шире — дискуссия о месте и роли литературы в кинематографическом процессе.

Сейчас она, эта дискуссия, возникла снова. И проходит не в одиночестве, а на фоне и в определенной взаимосвязи с дискуссией об инсценизации классики в театре. На страницах «Известий», «Литературной газеты», «Советской культуры» появились статьи, рассматривающие, чаще всего в критическом плане, стремления театральных режиссеров либо полностью деформировать классику, либо привнести в нее свое, новое, как им кажется, созвучное нынешнему времени. В эту дискуссию включились не только театральные критики и драматурги, но и такой маститый искусствовед, как А. Аникст, написавший статью, где он поставил под сомнение шекспировскую постановку, утратившую дух Шекспира.

В предыдущих номерах журнала «Искусство кино» напечатаны статьи Ю. Богомолова «Краеугольный камень преткновения» и Ст. Рассадина «Время постигать».

Ю. Богомолов назвал проблему экранизации «камнем преткновения». И Ст. Рассадин в этом с ним согласился. Он согласился с ним и в оценке некоторых экранизаций (например, «Маленьких трагедий»). Но только в этом. В других позициях критики, демонстрируя незаурядное дарование полемистов, расходятся по всем статьям.

Ю. Богомолов, как помнит читатель, полагает, что истинная цель экранизации должна исходить из способности к внутреннему развитию данного литературного произведения. Экранизация — это, по мнению критика, не переиздание произведения прозы или драматургии, а его перечитывание. «Воспроизведение здесь только предпосылка, исходная точка движения, условие движения (разумеется, очень важное), но еще не цель».

Итак, предпосылка, исходная точка движения, но не цель.

А цель, очевидно, иная. Да, экранизация нужна — цитирую — «уже для того, чтобы уследить за обновляющейся жизнью классики».

А литературная классика — не архитектурный памятник, который «должно бережно охранять».

Поэтому — не воспроизведение, а постоянное переосмысление, «переобдумывание».

Ст. Рассадин задает резонный вопрос: экранизация — чего? Он отвечает на него, подчеркивая, что главный, принципиальный, узловой момент проблемы в целом — это экранизация к л а с с и к и. Может быть, критик излишне расширительно трактует проблему, когда пишет: «...что такое любой фильм, как не экранизация литературного материала, положенного в основу?» Мне представляется, что такое предположение снижает специфику кинематографа и роль в этом искусстве кинорежиссера, которая не адекватна, скажем, роли режиссера театрального. Но это замечание — в скобках.

Статья Ст. Рассадина называется «Время постигать». Постигать что? Критик, аргументируя свою мысль многочисленными примерами, отвечает: духовное богатство классики.

Поэтому, говоря о статье Ю. Богомолова, он поддержал мысль о беспредельном бытии великого искусства, об открытой для обновления «бесконечности конечной структуры», но выразил свое решительное несогласие с требованием автора не просто открыть смысл классики в процессе экранизации, а «привнести в нее смысл». Ст. Рассадин спрашивает: а «просто открыть» смысл классики, что это — просто?

Начало дискуссии см.: «ИК», 1983, № 8, 9.

Он полагает, что Ю. Богомолов упрощает проблему, утверждая: «...если уж нужна аналогия процессу экранизации, то ее следует искать не в сфере переиздания художественного текста, но в сфере его перечитывания».

Сделаем одно отступление, впрочем, на мой взгляд, весьма важное если не для уяснения вопроса, то, во всяком случае, для его прояснения.

Лев Толстой был запечатлен на пленке. Максим Горький писал в своем репортаже с Нижегородской ярмарки об «иллюзионе». Вряд ли нужно выяснять сегодня, был ли знаком Чехов с первыми шагами кинематографа и как он оценивал эти шаги. Люмьеровские ленты появились в Москве в 1896 году — через год после того, как они были показаны в Париже в кафе на бульваре Капуцинок. И наверное, их видел писатель, тем более что они шли впервые в помещении театра Корша. Но все это не имеет большого значения для рассмотрения проблемы «кино и литература», которая обсуждается чуть ли не со времен Люмьеров.

Первый игровой фильм в нашей стране был поставлен через четыре года после смерти Чехова, но при жизни Льва Толстого. Любопытно, что еще через год появилась первая экранизация рассказа А. П. Чехова. И сразу же на экране замелькали имена — Пушкин, Толстой, Достоевский... Кинематограф, который в ту пору еще, по существу, не был искусством, тем не менее спешил «оккупировать», захватить всю русскую классику. Но даже тогда, когда к экранизациям привлекались видные актеры Художественного театра, — все равно эти ленты редко выходили за круг все того же «иллюзиона». Правда, нельзя не отметить, что несколько позже в дореволюционном кино были интересные экранизации, например «Пиковая дама» и «Отец Сергий» Якова Протазанова. Экран обретал новый язык, свои способы выражения, он уже оказывался способен если не раскрыть все богатство художественного произведения, то, во всяком случае, выявить некоторые его стороны.

Мировое кино, пройдя заблуждения французской группы «Фильм д'ар», попытавшейся перенести на экран театральные пьесы буквалистски, вместе с театральной манерой игры видных актеров того времени, пошли по пути создания своего языка, своей структуры.

Кинематограф, рожденный Октябрем, дал экрану второе дыхание, наглядно показав, что «чудо XX века» способно стать подлинным искусством. Творчество С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, лучших советских кинорежиссеров 20—30-х годов не только двинуло вперед образную систему экрана, но и создало новую художественную систему. Литература в этом процессе играла существенную роль — и непосредственно, и опосредованно. Процесс был двоякий — и воздействие идейно-эстетической системы литературы на кинематограф как новое, иное искусство, и экранизация литературы.

Сергей Герасимов заметил: «Начало перехода от эксцентриады к реализму — не только в отношении постижения кинематографического языка, но и в отношении глубокого, подлинного постижения человеческой психологии — ознаменовалось обращением кинематографа к реалистической литературе» [1].

Это сказано в связи с творчеством Вс. Пудовкина не случайно. Вслед и вместе с Эйзенштейном Пудовкин, закладывая основы революционного киноискусства, начал свой большой путь в мировом кинематографе именно с экранизации.

Это приобщение к русской классике, к Горькому помогло Пудовкину-теоретику осмыслить и выдвинуть новые для искусствознания идеи — психологическую глубину актерского творчества в кино, нюансы при разработке характеров в реальной жизненной среде, сочетание субъективного и объективного на экране. Пудовкин пришел к выводу, что диалектику характеров на экране нельзя показать вне опыта литературы. Через изучение «системы» Станиславского, которая, как известно, выросла в процессе работы над сценическим воплощением Чехова и Горького, Пудовкин как бы вводил великие традиции русской классической литературы, традиции Художественного театра в кинематограф, но вводил их не рабски, не

[1] Герасимов С. Слово о Пудовкине. — В кн.: Пудовкин В. Собр. соч. в 3-х т. М., 1974, т. 1, с. 19.

формально, а понимая, что он имеет дело с иным искусством, принципиально отличающимся от театра.

По существу, Пудовкин как кинематографист во многом формировался под влиянием МХАТа, и сценическое воплощение творчества Чехова играло здесь далеко не последнюю роль. Он уже в 20-е годы пришел к выводу, что в процессе растущего опыта кинематографа возникает органическая связь требований культуры кино с «передовыми течениями искусства театра». Это новая для кинематографа школа — школа реализма, противостоявшая, вместе с тем, натурализму первых кинематографических экранизаций классики. Упомянутый выше французский «Фильм д'ар» с участием видных театральных актеров чуть ли не задержал эволюцию всего экранного искусства, и понадобились «Авангард» и монтажные открытия Эйзенштейна, Пудовкина, Гриффита, Штрогейма, чтобы двинуть его вперед, придать экрану динамику и силу самостоятельного искусства.

Но одну из своих работ В. Пудовкин назвал «Реализм, натурализм и «система» Станиславского». Однако важно подчеркнуть, что Пудовкин подходил к «системе» прежде всего *как кинематографист*, пролагающий пути в неизведанное, создающий, по существу, *свою* структуру, язык и стиль.

Пудовкин в одной из своих работ заметил, что Станиславский еще в 1914 году указал на необходимость серьезно изучать кинематограф. Он приводил слова великого театрального реформатора: «Ведь мы совершенно не знаем ни его средств, ни его возможностей, не знаем, есть ли игра актера для экрана искусство или ремесло, или это что-нибудь третье, иное, чего прежде не могло быть» [2]. Опираясь на эти высказывания, В. Пудовкин искал границы, отделяющие театр от кино. Он подметил, читая Станиславского, что тот, пытаясь перенести представление пьесы в среду живой природы, «столкнулся с границами, определяющими возможности театра. Новые возможности... лежат уже за границами театрального зрелища, на будущих путях развития кинематографа, который сближает зрителя с актером и одновременно расширяет зрительный зал до объемов видения целого мира» [3].

Так рождалась диалектика новаторского, реалистического кинематографа.

Позже Сергей Эйзенштейн, который, как известно, начал свою театральную деятельность с принципов, очень далеких от театра Чехова и Станиславского, да и его работа в кино двигалась по иному руслу, пришел в своих теоретических работах 30—40-х годов к выводу о необходимости освоения принципов чеховской драматургии в целях дальнейшего обогащения и развития кинематографа как самостоятельного искусства. Прослеживая путь театра в историческом процессе начиная от комедии масок, С. Эйзенштейн писал: «...черты осязаемости становятся все тоньше и тоньше, а нюансировка чеховских характеров и настроений уже перескальзывает в иные стадии развития сценического контрапункта, где уже труднее прощупать костяк общепринятой театральной традиции». И далее: «Разработка тонкой и глубоко музыкальной нюансировки настроения действия в пьесах Чехова создавала впечатление исчезновения театрального начала в том, что подавалось на сцене.

Линии нюансов сплетались в такую слитную ткань, что за этим, казалось, исчезала осязаемая действенность театра» [4].

Итак, система литературы, в данном случае сложная, неоднородная система, оказывала конструктивное влияние на кинематограф (и не только, как уже говорилось, через посредство экранизаций).

Т. Шах-Азизова заметила, что «чеховское» может проявиться и в изображении на экране жизни в ее естественном, пестром потоке, в «неразделенности противоречий»; и в раскрытии «подводного течения» сюжета; и в актерском искусстве; и в том, что критик назвала «школой мысли» [5].

---

[2] Цит по: Пудовкин В. Собр. соч. в 3-х т., т. 1, с. 257.

[3] Цит по: Пудовкин В. Собр соч. в 3-х т., т. 1, с. 263.

[4] Эйзенштейн С. Избр. соч. в 6-ти т. М., 1964, т. 3, с. 336, 335.

[5] «Вопросы киноискусства», вып. 15. М., 1974, с. 142—143.

В. Демин интересно писал о «чеховском», считая писателя наиболее прямым «из всех косвенных предков кинематографа» [6].

Можно со всей смелостью утверждать, что обращение к творчеству Шекспира, Льва Толстого, А. П. Чехова, М. Горького помогло киноискусству в целом обрести некоторые новые черты, обогатило язык и стиль, выявило неизвестные ранее возможности искусства экрана. Опыт шекспировских экранизаций Г. Козинцева и С. Юткевича, работа над экранизацией произведений русской и мировой классики С. Герасимова, М. Ромма, В. Петрова, Я. Протазанова, а также режиссеров последующих поколений имела принципиальное значение.

Кино — молодое искусство, и его структура, его идейно-эстетическая система находятся в интенсивном движении, может быть, более ускоренном, чем другие виды искусства. Кино ищет и находит новые, пригодные именно для него способы образного познания действительности, создания характера, изображения человека и среды, достоверной передачи внутренней жизни персонажей. Многое оно черпает из литературы — классической и современной.

В кинокритике и в 20-е, и в 60-е годы возникали дискуссии, в которых высказывалось мнение, что связь литературы и кино наносит ущерб кинематографу, его структуре, тормозит творческую эволюцию искусства экрана, обедняет его язык. Некоторые зарубежные теоретики экранного искусства делают оговорку — плодотворна лишь связь кино с авангардистской литературой, только она-де близка аудиовизуальным средствам, а литература реалистическая превращает кино в некий «повествовательный текст».

Дискуссия об экранизации классики тоже идет очень давно — почти столько же, сколько существует кинематограф. А в последние годы властно захватывает телевидение. В ходе этих дискуссий некоторые их участники приводили примеры слабых экранизаций литературы, выхолостивших идейный и художественный смысл первоисточников, а иногда и скомпрометировавших их в глазах миллионов кино- и телезрителей, и делали вывод о неплодотворности экранизаций вообще.

Но появлялись удачные экранизации, и споры затихали.

Над проблемой экранизации глубоко и серьезно размышлял Василий Шукшин. И это было размышление не только о своеобразной «самоэкранизации», что, конечно, тоже очень интересно. Нет, Шукшин думал и о том, что «прибавляет» кинематографу и что от него «отнимает» экранизация. Поэтому в этих своих рассуждениях он был строг. «За экранизацию большой литературы чаще ругают, чем хвалят, или снисходительно молчат, — писал В. М. Шукшин. — И правильно делают. Мало того, иногда надо по рукам бить — за спекуляцию. Но если забыть, что есть в искусстве нечестные люди, а думать: все, кто обратился к классике, желая «переселить» живых, строптивых героев прославленных книг на экран, раскрывают те книги с благоговением и знанием дела, — если даже так думать, — поуменьшится ли недоумение, боль, неподдельное раздражение тех, кто, предчувствуя скорую радость, торопился в кинотеатр на встречу со своими давними друзьями?»

И далее Василий Шукшин, не отрицая права кинематографистов на экранизацию классики, но с болью сердечной напоминая, как не редки здесь деформации и недобросовестность, справедливо замечает, что «нельзя сделать фильм во всех отношениях равный произведению литературы, которое останется жить во времени, в душах людей... Средства литературы и средства кино — не равны. Различны. Средства литературы — неизмеримо богаче, разнообразнее, природа их иная, нежели природа средств кинематографа. Литература питается теми живительными соками, которые выделяет — вечно умирая и возрождаясь, содрогаясь в мучительных процессах обновления, больно сталкиваясь в противоречиях, — живая Жизнь. Кинематограф перемалывает затвердевшие продукты жизни, готовит вкусную и тоже необходимую пищу... Но горячая кровь никогда не зарумянит его».

Сказано строго, с предельной, истинно шукшинской откровенностью. И сказав это, Шук-

[6] Демин В. Косвенные предки. — В сб.: Музы XX века. М., 1978, с. 302.

шин добавляет: «Если я и хватил через край, то в том направлении, в каком лежит истина»[7].

Василий Шукшин, заметим, кстати, и не мог подумать, что можно «перетолковывать» классика, взять его лишь как исходную точку.

Разумеется, механическое сопоставление произведения литературы и его киноварианта неплодотворно. Кино не воспроизводит структуру романа, повести, пьесы. Экранизация — всегда иное, по существу, новое качество. Само литературное произведение и его киноэквивалент не отменяют друг друга.

Театральный режиссер ставит в театре пьесу. Кинорежиссер, даже когда имеет дело с драматургическим произведением, скажем, с пьесой А. Н. Островского, А. П. Чехова или М. Горького, не может просто «поставить» ее в кино. Если он это сделает, то совершит еще одну, десятки раз повторяющуюся ошибку и даст на экране имитацию великой пьесы, где будет утрачено все, кроме разве имен персонажей и внешних, чисто внешних сюжетных коллизий. Но мне представляется абсолютно неплодотворным и иной путь — ломки, деконструкции идейно-художественной системы писателя, утраты «духа» первоисточника.

Возвращаясь к прерванной мысли, еще раз подчеркну то обстоятельство, что кинорежиссер не «ставит» пьесу на экране, как это делает театральный режиссер в театре, даже театральный новатор, сторонник деконструкции классики. Кинорежиссер переводит театральную драматургию в иной вид искусства — искусство кино, но при этом он должен сохранить дух, сущность, всю идейно-художественную систему произведения.

На плодотворность связи кино с литературой указывал Андре Базен, на которого так много ссылались участники дискуссии. Будучи горячим защитником «самобытности» экрана, он, тем не менее, совсем не стремился отгораживать экранное искусство от других искусств или отрицать их воздействие на кино. Более того, Андре Базен утверждал, что экран всегда страдал от нашествия второсортной литературы, и поэтому он поддерживал обращение кино к крупнейшим явлениям мировой литературы (разумеется, без утраты кинематографической специфики, которой Базен так дорожил), в частности театра Шекспира, особенно учитывая подлинно народный его характер. И потому он писал, что «кинематограф утверждается как единственное подлинно народное искусство в эпоху, когда даже театр, искусство по преимуществу общественное, оказывается доступным лишь привилегированному меньшинству обладателей определенной культуры или достатка... основанный на правильном понимании «экранизированный театр» не только не совращает кинематограф с истинного пути, а, наоборот, лишь обогащает и возвышает его»[8].

Заметим, кстати, что здесь речь идет не только о возможности плодотворной экранизации драмы, но, что особенно важно для А. Базена, о сохранении кинематографом своей родовой черты — массовости, народности — без превращения молодого искусства в дешевое развлечение масс ради прибылей кинематографических барышников. Речь идет и о познавательной сущности искусства.

История каждой крупной национальной кинематографии подтверждает этот вывод. «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна не был экранизацией какого-то произведения литературы. Но он родился в атмосфере поэзии Маяковского и всей революционной литературы той поры. В свою очередь «Потемкин» сам повлиял не только на кино, но и на все революционное искусство мира.

«Мать» Пудовкина не была буквалистской экранизацией повести Горького, но Пудовкин несомненно следовал духу литературного первоисточника, находя ему достойный кинематографический эквивалент. Вместе с тем вряд ли кто-нибудь может отрицать чисто кинематографическое новаторство фильма Пудовкина, его гигантское влияние на мировое киноискусство.

В 30-е годы ведущим фильмом советского кино стал «Чапаев». Экранный образ Чапаева в большой степени отличается от литератур-

[7] Цит. по: «Искусство кино», 1979, № 7, с. 106—107.

[8] Базен А. Что такое кино? М., 1972, стр. 125, 186.

ного первоисточника, в него внесены новые краски — экранный образ выпуклее, масштабнее, ярче. Впрочем, братья Васильевы писали, что они ставят фильм «по материалам», имеющимся в архиве Д. Фурманова и его жены, а не по книге писателя.

Другой пример. Это почти буквалистская экранизация, ставшая вместе с тем крупным явлением киноискусства, повлиявшим на его стиль и структуру. Речь идет о фильмах «Детство Горького» и «В людях» Марка Донского. Режиссер скрупулезно перенес на экран (вернее, переплавил в экранное искусство) содержание, стиль, дух и фактуру автобиографических повестей Максима Горького, ничего не меняя в литературном первоисточнике, и создал фильмы, о которых мировая кинокритика заговорила, как о явлениях принципиально новаторских в кинематографическом смысле. Поэтому и такого рода «буквалистский» способ экранизации плодотворен.

Итальянский неореализм редко прибегал к экранизации. Но и здесь можно проследить очень тесную связь с различными явлениями реалистической прозы — итальянской и неитальянской. Правда, нельзя не видеть и новаторства кинематографических — сценарных и режиссерских — структур неореализма.

Лукино Висконти, который в 50-е годы поставил в театре «Три сестры» и «Дядю Ваню», где Астрова играл Марчелло Мастроянни, позже, в одном из интервью, сказал, что он хотел бы, чтобы на его могильной плите стояли слова: «Он любил Чехова, Шекспира и Верди». Совершенно ясно, что здесь речь шла не только и не столько о литературных и музыкальных симпатиях Висконти. Он был прежде всего кинематографистом, сыгравшим значительную роль в обогащении киноязыка. И потому речь шла о значении стилистики русского писателя и всего духовного мира его для структуры молодого искусства экрана, для его поступательного развития.

Многие значительные произведения американского кино — это экранизации. И «Гроздья гнева», и «Лисички», и «Унесенные ветром», и «Трамвай «Желание», и многие недавние фильмы Олтмена, Кубрика, Копполы, Поллака.

Исторические экскурсы можно продолжать до бесконечности.

Но вернемся к спору, который ведут Ю. Богомолов и Ст. Рассадин.

И хотя я почти во всех пунктах согласен со Ст. Рассадиным, я отвлекусь все же от его логики и, может быть, не совсем в духе его построений поведу полемику с Ю. Богомоловым — в том разрезе, в каком я сам понимаю эту проблему.

Ю. Богомолов в начале своей статьи вспоминает Тынянова, который полагал, что иллюстрации к прозе Гоголя просто невозможны, поскольку пластика останавливает, овеществляет словесный образ, пребывающий постоянно в динамике и изменении. «Не происходит ли то же самое с иными экранизациями? — спрашивает критик. — Не исходят ли порой авторы из некоего стереотипа понимания литературного произведения, а не из индивидуальности оригинала?» И далее: «Следует ли из этого, что кинематограф (а за ним и телевидение) обречен на пассивную роль фиксатора стереотипов и клише читательского сознания?»

Что ж, в таких рассуждениях действительно немало справедливого. Те, кого критик называет «экранизаторами», не столь уж редко ориентируются не на само произведение писателя, а на «стереотипы и клише» читательского восприятия этих произведений. Это бывает — и довольно часто. Но ведь, вместе с тем, не столь уж редко «экранизатор», помня о необходимости бороться против «стереотипов и клише читательского сознания», как бы напрочь забывает о самом произведении — его идеях, образах, замысле автора, о мире его дум и чувств. И в этой борьбе со «стереотипами» и «клише» утрачивает дух и замысел литературного первоисточника, увлекаясь лишь своим видением, своим пониманием его, рассматривая само произведение лишь как «точку отталкивания», не более.

Разве таких примеров мало? Впрочем, многие из тех экранизаций, которые Ю. Богомолов считает неудачами или полуудачами, не ориентировались на читательские «клише» и «стереотипы» (ну, хотя бы «Маленькие трагедии»). Не преувеличивает ли критик опасности ориен-

тировки на «клише» и «стереотипы», хотя — я тоже признаю — такая опасность есть? Полагаю, что парадокс Ю. Тынянова очень верно определяет как раз своеобразие, «дух», неповторимую суть Гоголя, и только Гоголя.

Оригинал, по мнению Ю. Богомолова, «должен служить в той же мере целью экранизации, в какой и средством».

Для чего делается экранизация? Каковы ее средства? Каковы цели? Спрашивает критик и отвечает: «Идею экранизации надо выводить в первую очередь, конечно же, не из изобразительного начала, якобы сублимированного в словесной оболочке произведения, и не из потребности расширить аудиторию литературного произведения, но из способности классического произведения к внутреннему развитию».

Да, наверное, источником и целью экранизации не может стать лишь «изобразительное начало» (в том и справедливость парадокса Тынянова). Да и цель — расширить таким образом аудиторию произведения — сомнительна. Но есть цель, которая, мне представляется, не учитывается критиком в полной мере. Духовное богатство произведения, мир чувств и мыслей героев. И, наконец, познавательная функция первоисточника. Эту последнюю Ю. Богомолов, как мне кажется, вообще в расчет, по существу, не берет. Не могу я согласиться в связи с этим и с логикой спора Ю. Богомолова с И. Вишневской по поводу «Инкогнито из Петербурга». Ю. Богомолов пишет: «Фильм-то ведь в первую очередь плох не потому, что автор экранизации неточен, небрежен к первоисточнику, но потому скорее, что небрежен и неточен к своим художественным принципам, к сильным сторонам своего дарования, к его реальным возможностям».

Ну, а если бы режиссер, не оставив своего «пренебрежения к первоисточнику», выступил здесь во всеоружии своих «принципов» и «сильных сторон своего дарования», тогда что бы произошло? Явился бы миру фильм, обозначающий движение искусства? Экранизация обрела бы новый творческий импульс? Нет, конечно. Небрежность, неточность, более того, пренебрежение к первоисточнику — явления, о которых пишет И. Вишневская и которые также признает Ю. Богомолов, но считает не очень важными для сути вопроса об экранизации, неприемлемы не только для этого фильма, но и для искусства вообще.

Ю. Богомолов вспоминает такие экранизации, которые стали уже классикой, — «Попрыгунья» и «Дама с собачкой» — и замечает при этом, что эти фильмы критики «одобряли как раз за верность духу Чехова. На верность этому духу присягали авторы экранизации в своих многочисленных интервью». Но, по мнению Ю. Богомолова, эта «верность была очень условной». И он находит в фильмах, и, очевидно, справедливо, отступления от сюжета и трактовки персонажей. Интересны и метки его наблюдения относительно созвучности, сопричастности идей и образов чеховских произведений умонастроениям времени, когда создавались картины. Да, это так. Но заявление насчет того, что в «Даме с собачкой» и «Попрыгунье» верность «духу» Чехова «была очень условной» мне представляется слишком категоричным и потому неточным. «Дух Чехова», а не какой-то иной «дух» пронизывает названные картины, как и лучшие другие экранизации, — скажем, «Неоконченную пьесу для механического пианино», хотя это, по сути дела, вольный монтаж чеховских произведений.

«Дух» оригинала несомненно пронизывает и «Несколько дней из жизни И. И. Обломова», хотя Н. Михалков сделал ряд отступлений от оригинала и даже «дописок». И в логике рассуждений Ст. Рассадина по поводу фильма и его взаимоотношений с оригиналом много верного.

Но Илья Ильич Обломов на экране — это все же Илья Ильич, а не какой-то иной персонаж какого-то другого романа, и Штольц — это все же Штольц, хотя и в бóльшей степени переосмысленный, и Захар — это Захар. И Гончаров — это Гончаров, а не Боборыкин и не Шеллер-Михайлов. Трактовка проблем, поставленных Гончаровым в романе, как известно, неоднозначна, многослойна, порой даже противоречива — она дает повод для нюансов экранизаторской трактовки. Потому, думается, что Ю. Богомолов, споря со Ст. Рассадиным относительно фильма, более прав в этом кон-

кретном случае (правда, у Ст. Рассадина есть свои на этот счет резоны, о которых ниже). Сам же спор об «Обломове» несомненно обогащает нашу критическую мысль.

Но, как я стремился показать выше, качества этого фильма не могут стать основой, базой для рассуждений насчет того, что «дух» первоисточника не столь уж важен.

Ю. Богомолов пишет: «Время изогнуло знакомую конструкцию хрестоматийного романа». Изогнуло? Куда? Критику кажется, например, что «Гончарову динамичный Штольц представляется альтернативой бездеятельному Обломову», а, дескать, режиссер трактует Штольца иначе. Нет, полагаю, и «хрестоматийный» Гончаров здесь куда как сложнее. И это понимал режиссер Никита Михалков. Это, конечно, понимает Ст. Рассадин.

И заключение, вывод статьи Богомолова о сути экранизации: «...не воспроизведение, а постоянное переосмысливание, переобдумывание классики — норма ее бытования в стремительно меняющемся мире».

Да, переобдумывание — это, пожалуй, возможно и даже важно. Но переосмысливание как «норма»? Это уже, пожалуй, слишком. И разве уж совсем излишне воспроизведение мира дум, чувств, идей гениального человека?

Я что-то не помню удачных, вошедших в историю искусства экранизаций, основанных на принципиальном сломе «духа» первоисточника. И в кино, и на ТВ. И остались те, где сохранен «дух».

Остались «Гамлет», «Война и мир», «Дама с собачкой», «Неоконченная пьеса для механического пианино», остались «Тихий Дон», «Судьба человека», «Лютый»...

Но, закончив свою полемику с Ю. Богомоловым, я все же хочу сказать о тех, на мой взгляд, спорных идеях, которые содержатся в статье Ст. Рассадина.

Мне представляется верной, как и очень перспективной, мысль о том, что «недостижимость и непостижимость» великих произведений есть и гарантия их жизнеспособности. «Притом — их самих, их неподменного содержания, их неискаженной сути, их сохраняющейся структуры, а не бесконечной череды их толкований и перетолкований». Ведь и в своей полемике с кинотрактовкой «Обломова» Ст. Рассадин ратует за постижение богатств духовного мира писателя. (Правда, как я заметил выше, Н. Михалков, думается, тоже стремился к «постижению», а не «перетолкованию»). И критик, конечно, прав, когда говорит, что «критерии нашего отношения к родной классике, — а лучше сказать: взаимоотношения, ибо без нее мы были бы просто не мы, — стали частью нашего сознания, им самим, и определяют не только претензии, исходящие, так сказать, извне и направленные тем, кто «перечитывает» классическую литературу, но и творческий процесс самого «перечитывания». Разумеется, если оно совершается человеком, берущимся за дело по потребности истинно душевной, — иначе о чем и говорить? И счастливая неспособность подлинного художника быть выключенным из огромного целого, из стройной системы наших этических и эстетических ценностей практически исключает возможность хорошо, удачно исказить великое произведение, сделав из него нечто другое и о другом, — если я и преувеличиваю, то не больше, чем полагается при всякой лапидарной схематизации. Начинает бунтовать само «перечитываемое» произведение, подчас делая это весьма наглядно».

У Ст. Рассадина есть очень тонкое рассуждение о том, что «роман «Обломов» неподатлив едва ли не до крайности». Доводя этот тезис до логического конца, можно сказать, что роман вообще невозможен для экранизации. Я, пожалуй, с этим согласен, но с одной оговоркой. Н. Михалков все же не столь уж далеко ушел от мира Гончарова, как это представляется критику.

Полемика по поводу фильма Н. Михалкова между Ст. Рассадиным и Ю. Богомоловым, на мой взгляд, повторяю, плодотворна и для развития критической мысли, и для самого кинематографа.

Смотрите, как остроумно Ст. Рассадин «поймал» своего оппонента — тот привел в качестве удачного «привнесения» нового смысла спектакль «Современника», а затем телефильм

«Обыкновенная история». Но Ст. Рассадин заметил, что «неразрушенный» талантливым инсценировщиком Гончаров все же взял, отстоял свое и, актуализируясь даже не всегда деликатными средствами, остался собою».

Хочется выделить и то рассуждение Ст. Рассадина, когда он говорит о протазановской «Бесприданнице»: «Даже упрощенная, но — еще и еще раз скажу — неразрушенная структура пьесы Островского держит внимание, не отпуская. Драма стала мелодрамой, изрядно понизившись в ранге, но осталась, живет...»

И вывод: «Может быть, тут вообще закономерность: экранизация, ориентирующаяся прежде всего на «постоянное переосмысливание, переобдумывание классики», озабоченная ими, а не «воспроизведением», обрекает себя на короткую жизнь. Да это бы ладно!

Кто может угадать, какой фильм и по какой причине не постареет? Главное, что и след его в нашей душе — тоже временный, мимолетный...»

Нет нужды подробно объяснять, что классика — это не просто литература прошлого. Это то, что имеет непреходящее значение для человечества. Прикосновение к классике — это прикосновение к высотам и глубинам духа, мощным человеческим характерам, это умение понять и постичь историю и современность.

Потому и экранизация классики не может рассматриваться, как некое «отталкивание» от литературного первоисточника, представляющего для «экранизатора» тематический или какой-то иной частный интерес.

Спор продолжается. Но, полагаю, встреча на страницах журнала двух позиций по этому, пожалуй, коренному вопросу экранного искусства весьма существенна. Проверить истину должна практика, фильмы — для большого белого и малого голубого экрана.

Последняя крупная экранизация классики — горьковская «Васса Железнова» в постановке Г. Панфилова. Эта работа нуждается в серьезном разборе. Но одно ясно. В главном — это постижение горьковского. А просчеты — там, где «дописывание». Но в целом фильм — это, конечно, не деконструкция и не «передумывание», а постижение великого.

Наша критика не слишком внимательна к экранизациям для телевидения. Сейчас можно сказать, что есть уже немало режиссеров, накопивших большой опыт постановки многосерийных фильмов-экранизаций советской литературы, причем нередко весьма удачных, получивших широкое общественное признание. Экранизация классики — здесь нередко «камень преткновения». Театральные и кинокритики часто вспоминают товстоноговский спектакль «Мещане», ставший затем телефильмом. Это действительно поучительный пример. Товстоногов не изменял текст, не переставлял акты, не вводил новых персонажей, не уходил от бытописательства и достиг, тем не менее, удивительной сопричастности дню сегодняшнему. Это поистине было постижение первоисточника, где ставились и решались самые различные задачи, в том числе и связанные с познавательной сущностью искусства.

Но этот спектакль и этот телефильм вышли уже давно.

И хочется еще раз повторить цитату из статьи Андре Базена, на которого ссылаются и Ю. Богомолов, и Ст. Рассадин: «Разумеется, мы бы предпочли, чтобы все режиссеры были гениальны; тогда, вероятно, проблема экранизации больше не возникала бы» [9].

История кинематографа вобрала в себя и фильмы, созданные по оригинальным сценариям, и талантливые работы, основанные на экранизации прозы и драматургии. Они не дублировали прозу и театральную драматургию (да это, по существу, и невозможно в силу специфики и литературы и кино), а опирались не только на тематику и проблематику литературы, но прежде всего на ее идейно-художественную систему, сохраняя дух первоисточника, постигая его.

Нельзя не видеть вместе с тем, что за годы своего существования кино сделало бесчисленное множество примитивных киноперелицовок произведений литературы, выхолостивших заложенный в них социальный анализ явлений

---

[9] Базен А. Что такое кино?, с. 136.

жизни. Но не меньше сделано переосмыслений и деконструкций, не оставшихся в сознании зрителей.

Разумеется, каждый художник имеет право по-своему прочитывать то или иное произведение литературы. Но это не есть право разрушать идейно-художественную систему литературного первоисточника, игнорировать его духовный потенциал. Наша культура всегда была защитницей, хранительницей и могучим пропагандистом великих гуманистических ценностей, и поэтому мы не можем быть безразличны к тому, как экранизирован не только классик русской литературы, но и, скажем, Бернард Шоу или аббат Прево. Талантливая игра того или иного актера — у нас немало прекрасных актеров — не есть оправдание деформаций, деконструкций или просто кино-телешалостей. Литература и телевидение — это самостоятельная большая проблема, впрочем, неразрывно связанная с проблемой литературы и кино.

Связь литературы с кино и телевидением бесспорна. И она плодотворна, эта связь, если, разумеется, кинематографист чувствует ответственность и перед великим литературным наследием, перед своим искусством, и перед зрительской аудиторией. Воздействие мира Шекспира, мира Толстого, мира Чехова, мира Горького, мира Шолохова, мира Айтматова через кинематограф на миллионы зрителей трудно переоценить. Вместе с тем — и это тоже надо видеть — современное кино обладает всеми необходимыми средствами самостоятельного анализа и обобщения действительности. Однако развивающийся литературный процесс остается важнейшим фактором формирования современной художественной культуры.

Разборы и размышления

Аркадий Вакберг

Так работают прокуроры

Первое знакомство с фильмом — всегда знакомство с его названием. «Прокуроры»! Не «Прокурор», а именно «Прокуроры». Коллективный портрет...

О чем он расскажет нам, этот фильм? Не художественный — документальный. Какой пласт жизни обнажит? Какие грани прокурорской работы представит? Для чего? Главное — для чего и во имя чего?

Почему главное — это? Потому что фильм, проникающий туда, где решаются судьбы людей, по злой ли воле, по преступному легкомыслию или случайности оказавшихся в ситуации чрезвычайной, — такой фильм заранее обречен на успех. Интерес ко всему, что связано с этой работой, огромен. Вот почему опасность скольжения по поверхности подстерегает здесь авторов на каждом шагу. Любой прокурор может рассказать десятки, сотни занятнейших «случаев из практики». Внимать такому рассказу всегда интересно. Но ведь искусство — это и отбор.

Что же все-таки отберут авторы для рассказа? Какая мысль станет главной, ведущей? Куда и к чему они будут нас вести?

...Гаснет свет в зале, загорается экран, крупным планом появляется лицо хорошо мне знакомого человека. Вот теперь-то уж я не сомневаюсь: рассказ будет не просто интересным. Не просто содержательным. Не просто полезным. Но еще и — значительным. О чем-то очень важном и очень серьезном поведает нам

«ПРОКУРОРЫ»
Сценарий Д. Полонского. Режиссер В. Двинский. Операторы Д. Федоровский, О. Федотов. «Центрнаучфильм», 1983.

экран. Потому что этот человек иначе разговаривать не умеет. Если речь, конечно, идет о его работе. А работа для него — жизнь!

На счету старшего следователя по особо важным делам при Генеральном прокуроре СССР Юрия Александровича Зверева десятки раскрытых им тягчайших преступлений. Юристы хорошо знают: нет таких хитроумных тайн, в которые он не проникнет. Огромный опыт позволяет ему вжиться в роль своего «клиента», постигнуть индивидуальные особенности его психологии, его преступного «почерка» и мысленно пройти вместе с ним его криминальный путь. Пройти, чтобы разоблачить.

Несколько лет назад я писал об одном грязном и подлом деле, виртуозно раскрытом Ю. А. Зверевым. Собственно, всякое сознательное отступление от закона, всякий вызов нормам нашей морали и грязны, и подлы. Но тут была двойная, тройная подлость. Расхитителями и взяточниками, вымогателями и даже убийцами без пяти минут («без пяти минут», ибо были вовремя схвачены) стали те, чье служебное положение обязывало их стоять на страже закона, охранять нас и наши права. Непомерно раздутое тщеславие, алчность и зависть превратили стражей порядка в зауряднейших «мафиози» и толкнули на редкие по цинизму и бесчеловечности злодеяния. А солидное знание тайн бывшей профессии до поры до времени позволяло им уйти от ответа.

Поединок с опытнейшими противниками Ю. А. Зверев вел не только мастерски, но еще и спокойно, обстоятельно, не торопясь. Так, словно над ним не нависали неумолимо жесткие процессуальные сроки, словно не ждали его другие, пока не раскрытые, нуждающиеся в его остром и точном взгляде, дела. Он не спешил, ибо знал: едва ли где-нибудь еще, в какой-либо другой сфере человеческой деятельности, так наглядно и убедительно подтверждается давняя народная мудрость: тише едешь — дальше будешь...

Но самое большое — не удивление (чему же тут удивляться?!), уважение вызывало другое: попытка следователя в каждом, буквально в каждом преступнике найти нечто такое, что могло бы смягчить его вину; даже в самом черном поступке — нечто такое, что хоть как-то могло его объяснить по-человечески. Увы, он этого не находил, и тогда в протоколах допросов появлялись такие фразы, сказанные им людям без чести и совести: «К сожалению, я не вижу ни малейшего оправдания содеянному вами», «Должен вам сообщить, что установить смягчающие вашу вину обстоятельства следствию не удалось».

В фильме «Прокуроры» я найду подтвержде-

«Прокуроры»

ние тому, что увидел — нет, скорее почувствовал — на страницах того многотомного дела: его принципиальную, отправную, что ли, позицию. Ю. А. Зверев скажет с экрана: «...Как всегда, мы искали не только обвинительный материал. Вообще, возникновение в следствии только обвинительного уклона очень опасно. Но, увы (понимаете: увы! — А. В.), никаких оправдывающих мотивов найти так и не удалось». В самом конце фильма он сформулирует это свое следовательское кредо почти афористично и тем самым определит ту ведущую, главную мысль, которая, несмотря ни на что, последовательно пройдет через всю картину: «быть человеком среди людей».

Великий русский юрист Анатолий Федорович Кони любил повторять мысль, дошедшую до нас еще из Древнего Рима: «Судья должен опасаться могущества своей власти». И не только судья, разумеется, но и каждый, кто в силу своей профессии, служебного долга получает право вторгаться в живую человеческую судьбу. Стало быть, и прокурор.

Что это значит — опасаться, если перевести несколько выспренне звучащее в контексте это емкое слово на язык прокурорского повседневья? Уже не речами — всем образным строем картины авторы дают нам ответ на этот вопрос. Сомнения, проверка на прочность любой версии, любой гипотезы, любого сложившегося стереотипа — вот реальная гарантия от ошибки, от опасности использовать во зло данную тебе власть.

Крупный план на документальном экране — прием рискованный: он может сказать зрителю вовсе не то, что хотелось бы авторам. В фильме режиссера В. Двинского «Прокуроры» он говорит именно «то». Много раз возникнет крупным планом лицо следователя, помогая нам следить за работой мысли, за тем самым драгоценным сомнением, которым он испытывает добытые доказательства.

Дело, которое избрали авторы для кинорасказа, правильнее всего назвать унылым, сухим. Невыигрышным — безусловно. Уж, во всяком случае, отнюдь не таким, которое может захватить дух: хищение в старательских артелях, добывающих золото и слюду. Тем более что ни золота, ни слюды по вполне понятным причинам на экране мы не увидим. И о том, как лучше золото красть, по столь же понятным причинам нам не расскажут. А расскажут о том, как составлялись подложные ведомости, как начислялись деньги на подставных лиц, как, заметая следы, преступники уничтожили уличающие их документы. Скучно!

Впрочем, авторы, думаю, дело не выбирали. Досталось им то, которое в данный момент вел Ю. А. Зверев. Приходилось его «оживлять», искать приемлемый, удобоваримый «зрительный ряд». Съемочная группа отправляется на прииск, беседует с рабочими, получая информацию из первых рук. Потом — экспедиция куда менее романтичная: в Голицыно, на недостроенную подмосковную дачу преступника Качуровского, где начато возведение сауны, зимнего сада, оранжереи. Начато, но не окончено, и окончено уже не будет.

Кино есть кино, на экране должно что-то происходить, нужно что-то смотреть, это ясно. И дача «смотрится», и котлован для будущей сауны... Любопытно. В сотый, в тысячный раз ловишь себя на мысли: как жалки, как убоги, как примитивны потребности тех, кто рвется к сладчайшей жизни, как ничтожна она в их представлении, эта самая жизнь, как удручающе мелка цель, ради которой вступают они на опасный путь шальных махинаций.

И, однако же, никакой «оживляж» не в состоянии отвлечь нас от главного. От самого интересного. От д е й с т в и т е л ь н о интересного: поединка идей, нравственных позиций, жизненных установок — поединка, проходящего, пусть быстротечно, на наших глазах и дающего нам возможность зримо представить себе, чего стоит та адова работа, которую делают ради блага в тиши своих кабинетов стражи законности и порядка.

Но не только Ю. А. Зверев — герой этой картины. Мы ведь помним: называется она «Прокуроры». Авторам хотелось показать не одного героя — многих. Дать широкую панораму многогранной и многотрудной деятельности людей этой профессии, стоящих на страже соблюдения законов, охраняющих интересы

общества и права граждан, без чего, как подчеркивал товарищ Ю. В. Андропов на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС, «нормальный ход нашего общественного развития немыслим...». Понимая, что нельзя объять необъятное, авторы поставили камеру на самой верхней (Прокуратура СССР) и самой нижней ступенях служебной «лестницы»: этой «нижней» ступенью волею случая оказалась прокуратура Волгоградского района Москвы. Прокурор района Владимир Павлович Антонов, наряду с Ю. А. Зверевым, стал тоже одним из главных героев этой картины.

С помощью параллельного монтажа мы все время переносимся из кабинета «важняка» (так зовут на профессиональном жаргоне немногочисленных следователей по важнейшим делам) в кабинет районного прокурора. Там — неторопливый, спокойный, углубленный поиск улик, бой за истину на небольшом плацдарме одного дела. Тут — суматошные прокурорские будни, бесконечная смена лиц, ситуаций, конфликтов. Одни сами идут за помощью, за советом, других приводит сюда повестка с предупреждением о грозящих санкциях, а то и просто милицейский патруль.

Тунеядец... Беглый «алиментщик»... Нерадивая мать... Алкоголик... «Трудный» подросток... Внимательно слушают посетителей районный прокурор и его старший помощник Галина Семеновна Куроптева. Вникают в драматичные судьбы людей. Пытаются разобраться, помочь. «Работая над фильмом, — звучит от лица авторов закадровый дикторский голос, — мы все время встречались с ситуациями, где им, прокурорам, нужны доброта и непримиримость, сострадание и суровость».

Найдены точные слова. Точные и весомые. Но слова — словами, а дело — делом. В чем именно проявится сострадание к алиментщику? Чем обернется доброта по отношению к спившейся, потерявшей человеческий облик матери, у которой четверо полностью заброшенных, погрязших в нищете детей? И что вообще она есть — доброта не в абстрактно философском ее понимании, а применительно к данной судьбе, данному человеку?

Прокурору приходится решать ежедневно такие задачи — решать конкретно, предметно. Мы не знаем в точности, как решил он те, что попали на этот раз в объектив кинокамеры; хронометраж экранного времени неумолим. Мы не знаем в точности, но убеждены: в рамках возможного будет сделано все, решительно все.

Это убеждение возникает как результат воссозданной на экране достоверной деловой атмосферы, в которой прокуроры работают. Незаемные, подлинные слова, порой корявые, необструганные высказывания, искренняя, будничная интонация, живые лица...

Люди, с которыми нас познакомила камера документалистов, запоминаются — и те, что по эту сторону барьера, и те, что — по ту. Думаешь об их прошлом, об их будущем. Не можешь не думать: кровоточит то, о чем взялись рассказать авторы, волнует, очень много ассоциаций неизбежно вызывает у каждого.

И даже история чудовищного убийцы, расчленившего труп своей жертвы в напрасной надежде уйти, уничтожить следы, избежать наказания, даже она прочитывается с экрана не как сенсационный «вставной номер», а как материал для раздумий о жизни. Ведь давно известно: самые кровавые и страшные судебные драмы давали одним материал для лихих детективов, другим — для глубочайших исследований души. Все зависит от точки отсчета, от задачи, перед собою поставленной, от идейной зрелости и масштаба таланта.

Авторы ленты «Прокуроры» не претендовали ни на то, ни на другое. Но задачу они поставили перед собой серьезную и отнеслись к ней тоже вполне серьезно. С большой деликатностью они ушли от «надрывных» деталей, избежали какого бы то ни было натурализма. Они старались пробудить у зрителей не бесплодный, никуда не зовущий гнев, а — мысль. Они предложили нам подумать о корнях, питающих преступность. О причинах и обстоятельствах, ей сопутствующих. О той общественной атмосфере, в которой преступления совершаются и разоблачаются. И предложили для этих размышлений достаточно фактического материала. И познакомили со множеством интереснейших людей: кроме тех, кто уже был упомянут, назову еще начальника следствен-

ной части Прокуратуры СССР Германа Петровича Каракозова и молодого следователя Александра Николаевича Нагорнюка, прокурора Воронежской области Юрия Михайловича Горшенева и следователя районной прокуратуры Эмилию Андреевну Крайкину, ленинградского юриста Олега Николаевича Кремезного, подполковника милиции Гильмана Хасановича Мамина...

Давно, однако, известно: недостатки сплошь и рядом являются продолжением достоинств. В какой-то момент ловишь себя на мысли, что столь привлекательная поначалу широкая панорама многогранной прокурорской работы в иных эпизодах оборачивается фрагментарностью. Калейдоскоп лиц начинает утомлять: не успеешь вглядеться в одно — уже выплывает другое. Начинает утомлять и щедро брошенный на экран ворох мыслей: только задумаешься над одной — уже звучит другая.

В принципе, наверно, возможно и такое «введение в тему»: ведь «Прокуроры», по сути, первая ласточка, до сих пор полнометражных документальных лент, посвященных прокурорской профессии, не было, помнится, вовсе. Но тогда весь этот разноплановый, «лохматый» материал нуждается в строгой драматургической организации. Что сейчас скрепляет множество предложенных авторами сюжетов, проблем, ситуаций, характеров, лиц — что скрепляет их в единое кинематографическое целое? Всего лишь то, что они — из практики прокуроров. Прием чисто внешний, не определенный никаким драматургическим замыслом, никакой внутренней, от материала идущей необходимостью. Совершенно различные сюжетные пласты в фильме сосуществуют, никаким образом не пересекаясь, не переплетаясь, хотя бы при помощи сквозной авторской мысли.

Эта мозаичность обедняет, мне кажется, интересный и несомненно полезный фильм. Обедняет — поскольку, приглашая к раздумьям, от них же, от раздумий, уводит. Не дает проследить ни одну судьбу, не дает углубиться ни в одну из тех серьезнейших проблем, которые пунктиром в фильме заявлены.

Вот брошена мысль: достаточно ли суровы суды к преступникам? Ответа на этот вопрос в фильме нет. По тому, как и в связи с чем он задан, хочется воскликнуть: нет, недостаточно! Мысль выпорхнула и улетела... Между тем за этим как бы риторическим, слишком эмоционально и слишком прямолинейно поставленным вопросом — серьезнейшая проблема огромной важности. И огромной сложности. Проблема, над которой десятилетия, если не века, бьется правовая мысль.

В свое время В. И. Ленин горячо поддержал известный юридический принцип, согласно которому предупредительное значение наказания определяется не его суровостью, а его неотвратимостью. С тех пор советское правоведение и наша судебная практика никогда не подвергали этот принцип сомнению. Он выдержал испытание временем, которое убедительно доказало: периоды усиления карательной политики, ужесточения санкций ни разу не сопровождались снижением преступности.

Принцип этот не следует понимать упрощенно и плоско: послабление тоже ни к чему хорошему не приводит. Просто видеть в суровости наказания какую-то панацею от серьезной общественной беды антиисторично и антинаучно. Бороться с многовековым социальным злом нужно не на уровне дилетантских эмоций, а лишь во всеоружии экономического, научного, воспитательного, нравственного, правового потенциала, каким, конечно же, обладает наше общество. Решение этой труднейшей задачи вполне нам под силу, но решится она не сегодня, не завтра и не послезавтра и уж, конечно, отнюдь не при помощи одних только кар.

Проблема вины и наказания, его эффективности и целесообразности, справедливости и законности, — проблема эта имеет множество граней и вполне заслуживает обстоятельного, самостоятельного разговора. Не только на бумаге, но и на экране. Мимоходом же брошенная реплика, рассчитанная на скорый и однозначный ответ, не просто сводит сложнейшую проблему к примитиву, она мешает правильной ориентации зрителя, давно уже нуждающегося не в правовом ликбезе, а в серьезном разговоре по высокому счету.

Я коснулся лишь одной из мелком затро-

нутых в фильме тем. Их там гораздо больше, и ни одна не представлена с той глубиной, на которую имеет полное право. Понимаю, что это не промах, а замысел: у авторов была совершенно иная цель. И, однако, мне думается, готовя новые документальные ленты по этой «тематике», следует исходить из возросших запросов зрителя, предпочитающего более углубленное проникновение в многоаспектную проблему простому ее упоминанию. Сюжетов у прокуроров, увы, великое множество, любой из них — буквально любой! — дает возможность для познавательного, поучительного и, что отнюдь немаловажно, увлекательного разговора.

Имея в виду неизбежность (очень желанную неизбежность!) появления новых лент в этом ряду, я хотел бы коснуться еще одной стороны вопроса, которая вовсе не представляется мне лишь узкопрофессиональной, а тем паче — сугубо производственной.

В фильме «Прокуроры» широко и очень успешно использована скрытая камера. В том смысле успешно, что с ее помощью авторы достигают большого эмоционального эффекта, беспощадно «раздев» своих непутевых героев.

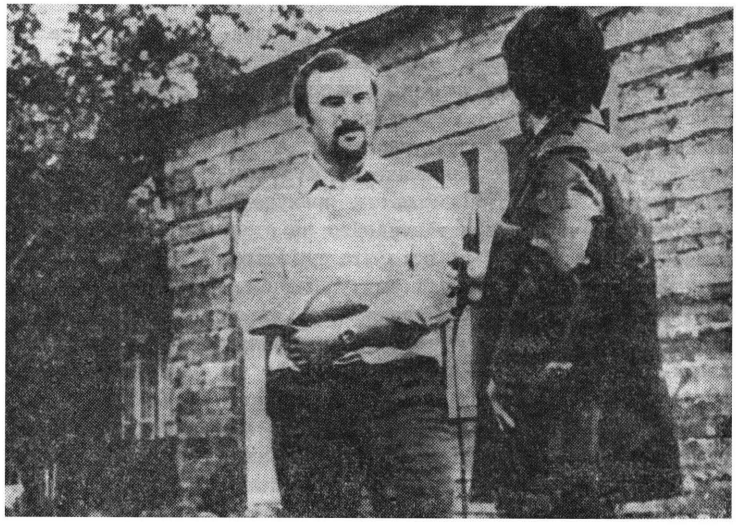
Остервенев, грызутся, как пауки в банке, недавние сообщники, а ныне соседи по грядущей скамье подсудимых Качуровский и Лещинский... Красуется своей «эрудицией» и «интеллектуальностью» еще один член той же группы — Ашхамаф, бывший председатель старательской артели «Тайга»... И еще один из той же команды — Литвак: вальяжен и самонадеян.

Скрытая камера переносит нас в другой кабинет: вольно развалился на стуле убежденный в своей неуязвимости тунеядец.

Теперь — зал суда: зловещий убийца Колесников с непроницаемым лицом слушает речь прокурора. Потом глубокомысленно изрекает: «...смертную казнь? Я с этим не согласен».

Через всю картину идет безудержный стриптиз убийц и воров, мошенников, бездельников, авантюристов, достигающий благодаря искусному монтажу и острым авторским комментариям высокой степени саморазоблачения.

И чем злее и жестче — в полном соответствии со справедливостью! — обнажают авторы героев кунсткамеры, тем большее сомнение вызывает у меня сама правомерность этого испытанного кинематографического приема. Я не могу забыть о том, что передо мной уже поверженный враг. Что суд еще не сказал



«Прокуроры»

своего слова и, стало быть, в силу Конституции СССР, закрепившей демократичнейший из принципов правосудия — презумпцию невиновности, эти люди еще не преступники, а лишь обвиняемые. Что всем им гарантировано право на защиту. В том числе — и на защиту от подглядывания в замочную скважину, тем более если замочной скважиной служит благороднейший инструмент — объектив публициста.

Любого преступника, даже тягчайшего из тягчайших, не только можно, но и нужно покарать за то, что он содеял. Если он того заслужил — хотя бы и смертной казнью. А унизить нельзя — даже его. Лишить возможности законными способами обороняться — по-моему, это не слишком... (выберем слово помягче), не слишком корректно. Даже самый суровый приговор суда преступник вправе обжаловать. А как «обжаловать» приговор, который выносит ему скрытая камера? Такой инстанции я не знаю...

И вот что поразительно: эта самая камера рикошетом ударяет по тем, кто уж никак не заслужил ее безжалостного бича, — по следователям, по прокурорам. Кому-то это, возможно, покажется парадоксом. Попробую доказать.

В кабинете — двое: прокурор и человек, который перед ним держит ответ. Первый знает, что идет съемка. Второй — не знает: в его поведении испуг причудливо смешан с бравадой, сжатость, настороженность — с развязностью; он небрежно одет, щеки заросли щетиной. Камера подробно фиксирует все, что может его в наших глазах уязвить.

И тогда я невольно начинаю с особой придирчивостью присматриваться к прокурору. Я подмечаю, что он сидит неудобно по отношению к собеседнику, но зато это позволяет ему развернуться к камере всем туловищем и смотреть в объектив. (Собеседник его такой возможности, естественно, лишен, и поэтому волей-неволей создается ощущение, что он прячет глаза, скрывается, «не хочет сниматься».) Я подмечаю, что на нем какой-то уж очень парадный костюм (а вдруг его собеседник, знай он о съемке, тоже нашел бы в своем гардеробе костюм помоднее?), очень свежая, накрахмаленная рубашка, очень праздничный галстук. Что он вроде бы утром постригся у хорошего парикмахера. Уж никак не позже, чем вечером накануне. И мне кажется даже, что я вдыхаю сейчас излучаемый им запах одеколона...

Вполне возможно, что прокурору просто пришло время посетить парикмахера. Вполне возможно, что он каждый день так одевается: ему положено быть подтянутым, аккуратным. Вполне возможно... Только я этому больше не верю.

Потому что поединок идет не на равных. Идет игра в «поддавки». Великая мысль о доброте, о сострадании, так вдохновенно декларируемая с экрана, так страстно звучащая в фильме как прокурорское кредо, беззастенчивым образом нарушается на наших глазах, ибо камера следит за подследственным недобрым глазом, а добрым — только за прокурором. Неэтичный прием порождает отталкивающую эстетику, которая, в свою очередь, неизбежно деформирует авторскую мысль.

Моя газетная работа десятки раз тоже ставила меня перед необходимостью разоблачить отнюдь не лучших людей нашего времени. В руках журналиста есть своя «скрытая камера» — невидимый магнитофон. Велик соблазн дать разгуляться своему будущему антигерою, самонадеянно убежденному, что мы беседуем с глазу на глаз: говори что хочешь — следов не останется... Но как-то и в голову не приходит пойти на такой прием.

Между тем я убежден, человек, нарушивший закон, неизбежно саморазоблачится и в том случае, когда знает, что идет съемка. Когда знает, что крутится лента магнитофона. Не столь примитивно разоблачится — иначе, но обязательно разоблачится. Скинет фальшивые доспехи. Обнажит нутро. Все равно будет валить на других, вздорно доказывать свою правоту, отрицать очевидное, сводить запоздалые счеты. Все равно!

Только тогда бой с ним и прокурор, и публицист выиграют в достойном поединке. Не отступив ни на шаг от тех высоких нравственных принципов, утверждению которых посвящена их жизнь.

Г. Козлов

Нечаянный подтекст

На экраны вышел документальный фильм. Большой, полнометражный. Называется «Слово о вещах»! В названии — открытый вызов к полемике.

Что-то не припоминается, чтобы вот так-то впрямую собирались со мною говорить в кинозале, как обставлена моя квартира, во что одет я и обут, чем снаряжен в путь-дорогу. В игровом кино нет-нет да и покажут, сколь тлетворно влияет погоня за материальными благами на духовный мир человека, сколь скоро доводит она его до нравственного убожества и до преступления. Или вдруг замечали критики, что живут современные положительные киногерои художественных картин в нереально огромных и не по зарплате обставленных апартаментах, и постановщики стремились приблизить искусство к жизни.

А документальное кино?

Получила приз на Всесоюзном кинофестивале лента М. Авербуха и А. Иванкина «Черный ход». В ней мы увидели, к чему приводит (и не в кино — в жизни) стремление многих граждан из жадности, из престижа обзавестись дефицитом, как настырная погоня за вещами развращает и покупателей, и продавцов. Выходя из залов одни — пристыженные, другие — предостереженные, мы все, я думаю, были благодарны кинематографистам за честный, хотя и жесткий, разговор о наболевшем.

Впрочем, до того был «Фитиль» с его короткими разящими сюжетами, их тональность видна в фильме «Черный ход». М. Авербух и А. Иванкин раскрыли не эпизод, не случай, но явление. Однако, смотрите-ка, подход к проблеме тот же, что и в игровом кино: вещи растлевают, вещи порабощают живую душу. И вдруг — «Слово о вещах».

Помните: «Вначале было слово...» Послушаем, что скажут, и поглядим на экран...

Толпа в универмаге плотно сбилась вокруг трех мужчин. Двое спорят, а третий молчит, руки — по швам и на лице — растерянность. Не будь звука в кинозале, можно подумать — карманника поймали и спорят: бить его или ждать милицию. Но что бы ни происходило непонятное и двусмысленное на экране, есть, слава богу, в кино избавительница-фонограмма. Она растолкует. Слышите: речь идет вовсе не о мелкой краже, а о том, что хорошие костюмы надо бы иметь в продаже, да нельзя пошить. Подбортовку поставляют не ту, и оборудование на фабрике никуда не годится.

Ну вот, теперь нам ясно, что двое вовсе не спорят, а объясняют публике, почему один не виноват в том, что делает негодные костюмы; второй же толкует, что не по злому умыслу и не по своей воле пускает их в продажу. Третий в кругу толпы, по манерам судя, не манекенщик — просто пригожий молодой человек, на которого для съемки эпизода надели плохой костюм. Крутят живой манекен перед десятками глаз, тычут пальцами в дефекты на пиджаке, а манекену ужас как неловко, так неловко, что я, непричастный кинозритель, начинаю ерзать в кресле и обдергивать свой бездефектный пиджак. И оглядываюсь: вдруг и на меня смотрят, ухмыляясь, как на того парня. Вижу, соседи тоже оглядываются и ощупывают пуговицы в укромных местах туалета.

За что же это нас так, невиноватых покупателей и зрителей? И кто же это повинен в подбортовке и оборудовании? И почему вопреки здравому смыслу и законам коммерции одни выпускают заведомый брак, а другие пытаются всучить его нам за нашу кровную зарплату? Если эти двое, как они утверждают, не при чем, тогда кто?

С надеждой смотрю на экран, предвкушая, что сейчас в кадр, в круг толпы введут истинных виновников безобразия. И будут они стоять, как тот разнесчастный поневоле манекен, растерянные и руки — по швам.

«СЛОВО О ВЕЩАХ»
Автор сценария В. Капитановский. Режиссер Л. Дербышева. Оператор В. Маев. ЦСДФ, 1982.

Введут?

Как бы не так!

Осрамили невинного, дали оправдаться виноватым, поехали дальше. Куда? Откуда приехали. Потому что и до того были и после того будут эпизоды, в которых проблемы нехватки вещей, самых насущно необходимых человеку — чем наготу прикрыть, за чем сидя из чего есть, где и на чем спать, в чем хранить продукты и предметы обихода, — вот так же выворачивают наизнанку, оставляя в дураках нас с вами, грешных, и возводя напраслину на не причастных к браку или дефициту.

Впрочем, я думаю, происходит это скорее всего непроизвольно. Не могу поверить, что авторы фильма «Слово о вещах» сценарист В. Капитановский, режиссер Л. Дербышева и оператор В. Маев хотели нас обидеть, обмануть или, не дай бог, тщились спекульнуть на острой, злободневной теме. Напротив, убежден, что руководила ими благая цель — помочь нам, производителям и потребителям, создать, наконец, достаток в огромном ассортименте товаров первой необходимости, обнажить причины дефицита, указать пути преодоления трудностей в легкой промышленности и торговле.

Сама по себе идея такого фильма свидетельствует о незаурядном мужестве его создателей, потому что никто из кинодокументалистов еще не пытался, насколько мне известно, обозреть проблему в целом, никто не отваживался вступить на путь газетной и журнальной публицистики, который год ломающей копья на ристалищах экономических дискуссий.

Наберитесь терпения, поскольку представляется необходимым перечислить проблемы, поднятые фильмом. Не столько для того, чтобы снялись необоснованные подозрения, сколько из необходимости понять, как и почему возникли в картине перевертыши вроде эпизода с костюмом. Понять, чтобы они впредь не повторялись.

Итак, проблемы.

Основная — планирование производства — критически рассмотрена впрямую минимум в трех эпизодах фильма.

Не менее важная — организация производства и торговли — в четырех, причем взяты наиболее серьезнейшие ее аспекты: межотраслевая кооперация, влияние спроса, материально-техническое обеспечение.

Зримо представлены, прокомментированы синхронно и дикторским текстом проблемы качества и ассортимента потребительских товаров, перечислены и показаны экономические и социальные их аспекты.

Рассказывается, как дефицит — постоянный или временный — подогревает покупательские страсти, вызывает ажиотаж вокруг товара и образует дефицит при достатке.

Наконец, сделана попытка разобраться в явлении, которое называют теперь «вещизмом».

Набор проблем, согласитесь, огромный. И серьезный! Хватит не на одну диссертацию, а перед нами — часовой фильм. Однако не будем упрекать авторов в скольжении по поверхности, в «обзорности», которая стала притчей во языцех у критиков документального кино. Она объяснима. Кинодокументалисты осваивают новую для себя экономическую проблематику, и желание разом охватить возможно широкий круг фактов в этих обстоятельствах понятно. Бедой фильма мне представляется не обзорность, не стремление объять необъятное, а привычка к парадному показу явлений действительности, вошедшая в противоречие с содержанием картины и комплексом идей, руководивших авторами при подготовке материала.

Отсюда и перевертыши.

Показывают парад эмалированной посуды на полках универмага в Новокузнецке. Разнообразие форм, рисунков, бездна вкуса! На полках палец меж вещами не просунешь. А разговор идет о дефиците. Парторг цеха эмалированной посуды объясняет: «Штамповочное отделение у нас проработало 27 лет. Оборудование морально и физически устарело...» И тут же нам показывают цех. Нет, не устаревшее штамповочное отделение, оно только мелькнет в кадре. Камера будет долго любоваться автоматической линией эмалирования посуды, где все идет в быстром темпе, как бы само собою, а рабочий сидит да поглядывает. Хо-

рошо, если зритель разбирается в технологии металлообработки. А ну, как нет? Тогда выйдет, что уважаемый Евгений Николаевич, парторг цеха, объясняя причину дефицита износом оборудования, извините, соврал!

А впрочем, есть ли дефицит? Говорят, нет «набора молодой хозяйки», А он, пожалуйста, стоит на полке и завлекательно вращается в кадре. Так, может быть, и директор универмага Зинаида Николаевна тоже, простите, привирает. При таком-то ясно видимом изобилии и разнообразии — вдруг дефицит!

Вот то-то. Из-за желания «показать красиво» напрасно, может быть, обидели двух героев фильма, подвергли сомнению существование проблемы.

Дальше — больше.

Нам еще скажут: нет дефицита, есть затоваривание. И покажут выставку-продажу тканей Ленинск-Кузнецкого камвольного комбината в том же универмаге. Радуга померкнет перед калейдоскопом цветов и оттенков, полчаса, не меньше, потребуется, чтобы обойти все стенды. А вот что говорит фонограмма: «Неужели не стыдно в наше время выпускать такие бесцветные, некачественные ткани...»

Боже мой, опять меня морочат...

И дальше — еще больше!

Покажут светлый, просторный ткацкий цех, деловитых, подтянутых работниц, ассортиментный кабинет комбината, где повторится калейдоскоп цветов и оттенков выставки-продажи. А про ткани скажут: мнутся они. Как? Не вижу. И добавят: разреженные они. И этого не разглядишь. Хотя то и другое показать не хитро: сомни в кулаке, возьми на просвет и — крупным планом. Предположим, авторы доверяют нашему покупательскому опыту. Мы и сомнем, и на просвет взглянем, нас операторским мастерством и качеством пленки «Свема» с панталыку не собьешь. Но, поверив сказанному, зритель захочет увидеть и услышать тех, от кого зависит качество тканей.

Пожалуйста.

Закованная в строгий деловой костюм Зинаида Николаевна прокурорским тоном и с демонстрацией свидетельских показаний из магазинной книги отзывов будет с трибуны обличать милых девушек-ткачих, смирно безмолвствующих в зале. Потом она повторит обвинительную речь в ассортиментном кабинете перед единственной слушательницей — главным инженером комбината. Тут кинематографисты прибегли к приему весьма сильному. Сгорбленная, видно простуженная или больная, кутаясь в пальто, сидит главный инженер и тихим голосом сбивчиво пытается что-то объяснить. Зинаида Николаевна, прямая, нахмуренная, возвышаясь над нею, призывает, стыдит и требует. И никаких комментариев. Догадывайтесь сами, что сей сон значит.

Значит ли он, что виноваты девушки-ткачихи? Но цвет и плотность материала от них не зависят. А о ткацких пороках — утолщениях и разрежениях против установленной фактуры, обилии узлов на нитях утка или основы — нет речи в фильме. Стало быть, девушки свое дело знают. Тогда главный инженер? О нет! В ее сбивчивых объяснениях легко уловить суть проблемы. Вот ведь в чем вопрос: выпуск ткани планируют в метрах, а сырье велят беречь. Потому ткани разрежены. Нет необходимых компонентов сырья. Потому они мнутся и плохо окрашиваются.

Опять подмена, опять перевертыш. Рассказали не то, что показали, наказали невиновных и поехали... На сей раз едем за положительным примером. Была теза, теперь — антитеза.

— Трудности с сырьем, — бодро свидетельствует диктор, — и у Прокопьевского фарфорового завода. А чувство ответственности другое.

— Только готовой продукции мы отправляем пятнадцать тысяч тонн, — столь же бодро заявляет директор Иван Иванович. — Ну, в прошлом году мы план не выполнили, но мы работали здорово.

Такое вот чувство ответственности. Такая вот антитеза.

Вам не надоело, читатель? Мне, зрителю, надоело. Парад тканей сменяется парадом чашек, затем будет парадная картина Всесоюзной оптовой ярмарки. На фоне немыслимо красивых пейзажей Армении и стройных дамских ножек пойдет разговор о плохих отечественных кожтоварах и замечательных сапожниках-варлетах

из объединения «Масис». Потом мы попадем на демонстрацию почти карнавальных нарядов в Киев, и выяснится, что не о них вовсе речь, а о повседневной женской одежде. И виноватыми окажутся милые девушки-манекенщицы, а не те, кто нарядил их в маскарадные домино. Тех-то нам не покажут. Зато под занавес объяснят, что негоже оклеивать ситцем стены в квартирах и почему на ситец пора повысить цены. Будто их уже не повышали и будто нам неведомо, почем нынче импортные бумажные обои. А они только и есть в достатке.

Уф!

Не все я, конечно, перечислил. Не назвал, например, кадры, повествующие о молодежном диспуте по поводу пресловутого вещизма. Ими пронизан фильм. Но зачем, если в основе разговора — брак и дефицит? Так что давайте диспут пока отложим и поговорим о морали, которую можно извлечь, ну, хотя бы из последнего эпизода-перевертыша.

Начнем с того, что обличительница Зинаида Николаевна прекрасно осведомлена об изначальных причинах низкого качества продукции комбината. Не разбираясь в принципах планирования производства, можно ли быть директором большого универмага? И то знает Зинаида Николаевна, что на всесоюзных оптовых ярмарках продукцию не покупают и поставщика не выбирают. Там «отоваривают фонды». То есть вам — торговле заранее распределили то и это, а вы, поглядев и пощупав товар, чтобы при получении не перепутать, расписываетесь в договоре с предприятием, где сказано: «то» будет поставлено такими-то дозами в течение года, а «это» — этакими.

Можно, конечно, похлопотать, побиться, чтобы «того» дали поменьше, а «этого» — побольше. Но не на ярмарке и редко с успехом. Можно, ссылаясь на подписанный договор, потом оштрафовать поставщика за брак. Но ведь Зинаида Николаевна этого не делает. Мы видим: брак в ее магазине пытаются всучить нам. И не задарма.

Теперь представьте себе Зинаиду Николаевну на просмотре фильма. Как оценит она прокурорскую роль, которая ей отведена сценаристом и режиссером? Какой нравственный урок извлечет для себя? Прибавится ли в ней уважения к документалистам, утаившим от зрителя ее знания и манеру торговли?

Стесняюсь ответить на эти вопросы.

Теперь о девушках-ткачихах. Мы уже установили, что пороки тканей, в которых обвиняют комбинат, не по их вине появились. И еще вспомним, что сказал директор фарфорового завода Иван Иванович:

— Кто-то догадался назвать легкую промышленность легкой... По-моему, она тяжелее тяжелой...

Нам этого в фильме не показали. На фарфоровом производстве не сводили в цех приготовления смеси и цех формовки, мы не увидели работающих у печей сушки и обжига изделий, а в ткацком цехе, верные традиции парадного показа, режиссер и звукооператор выключили звук, и грохот станков, в котором на ухо кричи — не докричишься, не дошел до нас. Мы не узнаем, что девушкам у станков надо реагировать на 138 источников информации в минуту, чтобы не наделать брака. Тяжела легкая промышленность. И вот так-то работая, выполняя очень жесткие нормы выработки, вы вдруг услышите, что заняты зряшным делом, что ткани ваши — дрянь, а сделать их лучше, вы знаете, — от вас не зависит. Каково это? Какой нравственный урок извлекут милые девушки-ткачихи, посмотрев фильм?

И на этот вопрос я не рискую ответить.

Так что же, вы вправе спросить у меня: о негативном в документальном кино — ни-ни? О нет! Не видя недостатков своих (а где их нагляднее, чем в документальном кино, увидишь!), запнешься, застрянешь, захряснешь. Так что спасибо документалистам, которые возбуждают общественное мнение против негативных явлений сегодняшнего нашего бытия. Будем знать, от чего очищаться, — очистимся. Только знание это должно быть выверенным и точным. Прежде всего у тех, кто ставит фильмы на социально-экономические темы, кто пишет сценарии для них.

У нас с вами на острие внимания «Слово о вещах» — фильм, трактующий экономические

проблемы, которые касаются всех от мала до велика. Особая нужна здесь щепетильность в отборе фактов, зрительного материала, пояснительного текста. И, разумеется, правильно поступили авторы «Слова...», показав взаимоотношения людей и предприятий на линии производство — торговля — потребитель. Именно здесь разыгрываются заметные каждому или многим экономические драмы и вызревают нравственные конфликты. Стало быть, в том, что всем или многим известно, нужно открывать скрытое и объяснять неясное. Банальность в отборе материала и традиционализм в изображении мы видели, к чему приводят.

Правильно опять же поступили авторы, вызвав в день сегодняшний тени прошлого. Есть с чем сравнить. Но хорошо ли видно в фильме, как далеко ушли мы? Фильм-то — для всех! В том числе и тем адресован он, кто живет на больших стройках отдаленных районов страны в так называемом «временном жилье», а откровенным языком прошлого говоря, — в бараках и балка́х. Так ведь и Новокузнецк тридцатых годов был такой вот стройкой... Нам показывают фотографии тогдашних строительных бригад, а нынешний строитель на рабочем месте по одежке лучше ли выглядит? Разве только вместо затрепанной кепчонки или затасканного платочка каска поблескивает на голове. Тут не одежда и не жилье «тогда» и «теперь» — тут специфика профессии. Неверящим рекомендую обратиться к районным Доскам почета, где сплошь да рядом запечатлены лучшие строительные бригады во всей живописности своей униформы. А вот что носили и чем щеголяли на досуге вчерашние крестьяне — строители первых пятилеток — это бы посмотреть для сравнения!

Откроем юбилейные статистические сборники, выпущенные к 50- и 60-летию СССР. В 1913 году все население Российской империи составляло 159,2 миллиона человек, в том числе 130 миллионов — крестьяне, 85 процентов (а в 1922 году — 84 процента). «Русь посконная, сермяжная, лапотная» — расхожее это определение не забыто еще, его наглядность сомнения не вызывает. Да вот всем ли известен экономический смысл определения? А оно говорит нам о том, что 85 процентов населения не только кормило всех, но и одевало себя. Сермяга — крестьянское сукно, посконным называли домодельное конопляное полотно. Про лапти и объяснять не надо — нынче любимый городской сувенир.

Добавим к тому же, что деревенские катали себе валенки, чесанки и поярковые шляпы, — можно сказать, сельский велюр. Пошивали дохи, кожухи, тулупы да полушубки. Тачали постолы, поршни, чувяки и сапоги. Вязали из своей же пряжи чулки, носки и варежки. Гончарили глечики, горлачи, крынки и кружки. Вырезали из дерева миски и тарелки, сбивали скамьи, столы и табуреты. Ткали ковры и валяли кошмы. Ковали гвозди и подковы. Обеспечивали коней сбруей, а себя — телегами, кошовками и розвальнями. Ладили рыболовную и охотничью снасть. Короче скажем, делали все это плюс еще тысячу мелочей. И для себя, и на рынок.

Помните, у Багрицкого: «Дайте шубу Опанасу сукна городского!» Вот первое, чем одарил перебежчика батька Махно. Знал ведь, чем дарить. Не всякий деревенский имел в сундуке праздничный комплект платья из фабричных материалов. Лишь в начале века промышленный бум выплеснул в сельскую Россию ручеек товаров, не достигавший, однако, окраинной деревенской глуши. Но и тот осушила послевоенная разруха.

В летних путешествиях по глухомани нашего европейского Севера случилось мне попасть в одну из бывших волостей Заонежья. Стояли здесь на озерных мысах и островах восемь деревень. Осталось от них мало что. Залежные поля, если можно назвать полями узкие полосы земли, обвалованные в рост человека убранными из-под плуга валунами — памятник воистину титаническому труду земледельца. От волостного центра на Луке-острове сохранился из жилья один дом о двух, как было принято на Севере, этажах, куда летом приезжают старик со старухой, где принимают они на отдых городские семьи сыновей. Через пролив — другая умирающая деревня

Мар-наволок. Здесь домов пять-семь. В двух покосившихся хороминах доживают век пенсионеры. Сохраняет в красоте и холе отчий дом как дачу семья петрозаводских новоселов. Есть совсем уж стылые развалины. Есть еще и дома, не тронутые распадом, совсем недавно брошенные жителями. Один из них я облазал от подклета до чердака из привычного журналистского любопытства.

А подтолкнуло меня вот что.

В доме на Луке-острове в ходу старинный деревянный станок. Старуха ткала на нем весьма прибыльные, как выяснилось, деревенские лоскутные половики. Основа в духе времени — капроновая жилка, уток — распущенное полосами тряпье. Мы поговорили, и выяснилось, что были такие станки едва ли не в каждом доме, правда, ерундой этой — половиками — особенно не баловались, а гнали холсты из своего льна и грубошерстные ткани из местной овечьей шерсти. Так вот, в брошенном доме на чердаке нашел я аккуратно составленные к стенке детали для трех полных ткацких станков, несколько целых и ломаных гребней и колес от прялок. Кроме того, оставили хозяева завидный ассортимент бочек и бочоночков, ушатов и ушатиков, колесных пар и ободьев — это и еще тысячу домодельных хозяйственных мелочей.

Не тоской по прошлому хочу с вами поделиться. Если исчезают какие-то бездорожьем оторванные от мира деревни, зарастают травою и земляникой неудобья, значит, изменились экономические и социальные условия сельскохозяйственного производства. Такова жизнь. Об исчезнувших сермяге и поскони тем более жалеть нечего — дрянные были ткани, неприглядная получалась из них одежда. А что до вздохов о стародеревенских лоскутных половиках, о грубо кованной дверной скобянке, о подсвечниках и прочих вещах в стиле ретро — это все проделки ведьмы-моды. Какую штуку удерет она завтра, о том можно только гадать на кофейной гуще. По-ведьмачьи.

Но рубрика призывает нас не к гаданьям, а к размышлениям. Попробуем поразмыслить таким вот образом.

Показали бы нам авторы «Слова о вещах» вместо групповых альбомных фотографий «на память» живую крестьянскую толпу (а такие кадры есть в старой хронике), да остановили бы наше внимание стоп-кадром и комментарием специалиста, да смонтировали вслед за этим кадры и стоп-кадр сегодняшней толпы, не лучше бы смотрелось сопоставление «тогда» с «теперь»? Впрочем, я, кажется, ненароком вступил на неверную тропу Агафьи Тихоновны из гоголевской «Женитьбы». Извините.

Лучше так. Если судить по скарбу в только что брошенном доме, производители стали потребителями. И совсем недавно. Теперь вернемся к статистическому сборнику. Он, похоже, эту догадку подтверждает.

Прибавилось против начальной точки отсчета 110 миллионов населения, 130 миллионов снялись с самообеспечения обиходными вещами. И вот вам 270-миллионная очередь, которая встала в исторически короткий период, можно сказать, вдруг, на снабжение к предприятиям группы «Б», они же, по свидетельству сборника, развивались в семь раз медленнее производящих средства производства. На то были свои исторические причины, рассматривать их здесь нам недосуг. Но надо бы помнить о них, когда кого-нибудь хотим прищучить в понятной досаде на дефицит или низкое качество товаров. Тем более если затеваем создать масштабную картину этой все еще острой проблемы.

В исторической ретроспекции, например, совсем иначе выглядела бы жалоба директора фарфорового завода на недопоставку сырья и перевозку его в угольных полувагонах. Директор винит глиняный карьер, что в Днепропетровской области, и железную дорогу. А ведь ему не жаловаться, а скорее нужно хлопотать о поисках местного сырья. Прикиньте, почем чаечка, если глину для ее изготовления возят за пять тысяч километров. И во сколько обходится и будет впредь обходиться очистка засоренного углем каолина. Потому что, кроме как в углярках, возить его не в чем. Почему?

Новокузнецк, Ленинск-Кузнецкий, Прокопьевск — места, где протекает добрая половина событий фильма, — часть УКК — знамени-

того Урало-Кузбасского комбината, созданного весьма расчетливо в тридцатые годы. На Урал отсюда — коксующийся. уголь, с Урала сюда — железную руду. И там и тут — металлургическое производство. Со временем вступила в действие собственная рудная база Сибири, а уголь по-прежнему необходим Уралу и не только ему. Донецкий бассейн истощается. Чем бы теперь загружать в обратный путь опорожненные, например, на Украине углярки? Но кому-то пришло в голову построить фарфоровый завод за пять тысяч километров от источника сырья, и в черное стали грузить белое. Так что директору Ивану Ивановичу и похвалиться нечем, и жаловаться бесполезно. И не надо бы пытаться авторам фильма показать на примере фарфорового завода, «как надо на самом деле».

Однако там возникает, на «Масисе» продолжается и на «Хромотроне» вроде бы завершается тема совершенствования профессиональных навыков у рабочих. Что, само собой, необходимо для повышения производительности и качества труда. Только почему девушки на фарфоровом учатся работать прямо на производстве, почему на «Масисе» варпет учит варпета, а опыт этих мастеров индивидуального пошива обуви служит лишь тому, чтобы заполнить пробелы в машинной технологии, и как, наконец, набрались опыта и мастерства парни из «Хромотрона»? Нет ли здесь проблемы, которую авторы фильма из небрежения к ретроспективе развития экономики случайно упустили? Есть она, увы, есть.

Еще лет десять назад иркутские социологи, исследуя причины текучести кадров, выяснили, что среди переходящих с одного предприятия на другое самую многочисленную категорию составляют те, кто получил рабочие навыки непосредственно в цехе или на краткосрочных курсах предприятия. При этом из ста уволившихся 57 вместе с местом работы меняли профессию. Грубо говоря, был токарь — стал пекарь. Значительно меньше среди мигрантов насчитали выпускников профессиональных училищ. И в пекари из токарей в этой категории подавались лишь одиннадцать из ста. И вообще, чем дольше, чем основательней учился человек, сделали вывод социологи, тем реже меняет он место работы и тем более — профессию.

В начале шестидесятых годов, если за давностью не ошибаюсь, был создан при Московском городском совнархозе совет новаторов. Вошли в него рабочие высшей квалификации, люди, применявшие только собственно ими изобретенный инструмент, лично придуманную и многократно продуманную свою технологию. Один из них, помнится, раза три, не меньше, предлагал пересмотреть ему нормы выработки и каждый раз, когда повышали их втрое, перевыполнял, посмеиваясь, новые в четыре раза. Я к тому это рассказываю, что не было среди членов совета летунов, и все они в свое время поокончили четырехгодичные фабрично-заводские училища. И еще о том хочу напомнить, что на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС возникла идея реформы школы, в том числе и профессиональной.

Теперь, вернувшись к фильму, нельзя не заметить, как ни хороши, ни духоподъемны и ни зрелищны конкурсы мастерства, какое восхищение и уважение ни вызывало бы искусство самородков-варпетов, ничто не заменит рабочему солидного профессионального образования. Его-то нам все острее не хватает в наступающей научно-технической революции для повышения культуры, производительности и качества труда. В основном из этих ингредиентов складываются объем производства и качество продукции в любой отрасли, включая все, входящие в группу «Б». Чтобы эпизоды о рабочем мастерстве укрепили сюжет фильма, надлежало им стать частью художественного исследования экономической жизни, а коли так, то историзм и проблемность в подходе к материалу обязательны. В противном случае зачем они в картине?

Какой прок девушкам с фарфорового завода в быстроте и ловкости пальцев, если производство здесь то и дело затихает в бездействии от недостатка сырья и если торговая инспекция понизит сортность изделий из-за угольных бородавок, вросших в сияющую гладь фарфора? Или к чему показывать нам два ряда столиков, за которыми на фоне сплошной ме-

ханизации сидят несколько мастеров-варпетов, если авторы не собирались ставить проблему их обучения на благо всей обувной промышленности и свели разговор к неглубокомысленной беседе мастера и ученика о пользе высшего образования?

Вопросы, сами понимаете, риторические: в обоих случаях перед нами — все те же эпизоды-перевертыши, не соединяющие, о нет, разрывающие сюжетную ткань «Слова о вещах».

С третьим эпизодом на «Хромотроне» посложней. Он должен бы по авторскому замыслу (так я догадываюсь) вывести диспут о «вещизме» из четырех стен в открытый мир реальных производственных отношений. Чем и закрепить достигнутое.

А что было достигнуто?

Мы получили очень небольшой объем свежей информации. Думаю, что часть зрителей (лично поручусь за москвичей) поразит цена черного рынка в Новокузнецке на заграничные джинсы. У нас-то подешевле! Так, может быть, скажут молодые люди обоего пола, для которых эта дерюжная часть туалета стала признаком хорошего тона. А старшие, кому приходится изворачиваться, ублажая вечно юную ведьму-моду, могут тут же припомнить такой, смею предположить, типовой конфуз.

Вы с сыном одновременно купили себе джинсы. Он — финские за 70 рублей плюс сколько-то «сверху» за уступленную очередь, вы — отечественные за тридцать и без хлопот. Оба вы — не доставалы, и в семье у вас к черному рынку отношение брезгливое. И все-таки вы не удержались, чтобы не съязвить: «На работе, скажете, пока спиной меня не поворачивали, признавали за импорт. Стоило ли, сын, тратить... гм... день на очередь?» «Стоило, папаня, — скажет вам многоопытный отрок, — подождем до первой стирки». И окажется прав! Так что клеймо на заднем месте, извините за фразеологию диспутантов, есть свидетельство практичности владельца. А она, практичность, авторитета мужчине не убавляет. Кстати, вы, наверное, заметили, что поворачивавшие вас сослуживцы, в том числе и убеленные сединами сверстники, смотрели потом с жалостливым презрением. Но ведь о том вы сыну не рассказывали?

Таково первое, пусть поверхностное, впечатление от показанного диспута.

Теперь второе, которым, я думаю, авторы зрителя вовсе удивить не хотели. Но имеющие глаза да видят: на диспуте-то не дискутируют! Не спорят, не размахивают в ажиотаже руками, не перебрасываются едкими репликами, не несут ахинею. Стоит какому-нибудь парню брякнуть что-нибудь этакое, как его тут же перебивает уверенный в себе молодой человек в официальном костюме и долго говорит общеизвестное. Вроде того, что людям, дескать, необходимы вещи только необходимые.

Да я с ним согласен. И все с ним согласны!

Но у нас ведь диспут, мы ждем разных точек зрения. Зачем же людям рот затыкать?

Зачем? Вот тут-то и наступает для зрителя время нового слоя впечатлений. После фильма мы сами перемонтируем картину, как память и прихотливая мысль подскажут. И в кадры несостоявшегося диспута наплывом войдут иные, снятые в квартире ветерана Новокузнецкого металлургического, в универмаге — у вешалок в отделе мужской одежды, на верхней палубе прогулочного теплохода, проплывающего у стен московского Кремля, на совещании в горкоме партии. Потому что проблема вещей и «вещизма» беспокоит нас. И хочется настоящего диспута, а не очередного перевертыша.

Во всех эпизодах, которые здесь названы, люди говорят не то, что думают. И это видно! На фоне наимоднейшей «стенки», уставленной хрустальными и фарфоровыми ненужностями, умиленно вспоминают о счастливой юной бедности. Говорят о скромности потребностей и желаний застегнутые в импорт, а нам-то ведомо, что нет его в официальной продаже и сколько он стоит на черном рынке. Объясняют пристрастие к пестроте в одежде спецификой работы в шахте. Это — в памяти. А в фильме фонограмма диспута идет на фоне очаровательного зимнего пейзажа, оживленного худо стоящими на ногах лыжниками. Продолжение его на борту теплохода в Москве меня

лично (за других не ручаюсь) ввело в оторопь.

Поскромнее других одетая девушка из «Хромотрона», потупив очи, признается: «Как войду в магазин, все купить хочется». Я ей сочувствую. Мне тоже, как войду в магазин «Инструменты», все хочется, все купил бы и унес. Признаваясь в этом, боюсь понимающих улыбок самоуверенных и шикарных подружек той скромной и откровенной девушки. Боюсь их слов, заученно повторяющих общеизвестное: необходимо только необходимое. Неважно, какими словами выражают они расхожую истину, важно, что думают и чувствуют при этом, страшно, что знают, какие слова надо говорить в микрофон перед кинокамерой.

Не обнадеживают и люди дела, собравшиеся в горкоме на киносовещание. Не оговорился. Не совещались, а снимались в кино. Как же! Стали бы специалисты объяснять друг другу, почему производство и потребление должны быть сбалансированы! А они на глазах у зрителей самопросвещаются в очевидном для них. Не поверив этому, мы и другому не поверим: их быстрому согласию помочь местным предприятиям группы «Б». «Никуда не денемся, надо», — такие примерно слова произносит представитель Новокузнецкого металлургического завода. Не хочу сказать о нем плохо, положения дел на этом предприятии не знаю. Но перед тем как сесть к столу и взяться за перо, я прочитал в «Правде», которую читают миллионы, что металлурги (отрасль в целом) не сделали, хотя обещали и даже планировали, больше чем на четыреста миллионов рублей товаров потребления.

И все-таки имеющий глаза да видит!

Не прояснила ли нам картина, что пренебрежение к личным вещам мы невольно переносим на огромную отрасль народного хозяйства, эти вещи производящую? Или, быть может, деление промышленности на «тяжелую» и «легкую», на «А» и на «Б» — вторую и последнюю, деление условное, принятое статистиками для удобства раздельного учета, финансистами — для определения доли накопления и потребления в государственном бюджете, мы постепенно привыкли рассматривать как безусловное. Со всеми вытекающими отсюда экономическими и социальными последствиями. Их-то мы в фильме видели.

Стало быть, нам показали тот самый часто упоминающийся в печати и в разговорах психологический барьер, который мешает хозяйственникам разных рангов и степеней понять, что больше не терпят отлагательства подъем производства и улучшение потребительских свойств товаров массового спроса. Именно массового. Ведь не встречались мы воочию в фильме с проблемой нехватки предметов роскоши, произведений искусства — хотя бы и прикладного, особо популярных или антикварных изданий — со всем тем, во что приобретатели и спекулянты вкладывают деньги. Об этом лишь говорят диспутанты, так — «вообще» говорят. Без житейских примеров. Бесстрастно. Перед камерой и в микрофон.

И снова связываются (или не связываются?) в моем воображении и сознании слова, сказанные в микрофон перед камерой, с конкретными делами говорящих. И мучает меня вопрос: не вырастут ли с нашей кинематографической помощью из молодых участников псевдодиспута деятели, для которых расхождение слова и дела — привычное течение бытия?

Думаю все же с надеждой, что второй, подспудный слой и строй, подтекст, не я один обнаружил в фильме. Кажется только, что подтекст сложился сам собою, независимо от воли авторов. Потому что, вы видели, пришлось привлечь посторонний материал и мысленно перемонтировать картину, чтобы обнажить его. Однако понадеявшись на квалификацию и искушенность нынешнего зрителя, можно сказать, что «Слово о вещах» при всех его очевидных недостатках все-таки войдет в число произведений кинопублицистики, помогающих партии добиваться единства слова и дела — важнейшего, как еще раз подчеркнуто в материалах июньского (1983 г.) Пленума ЦК КПСС, средства коммунистического воспитания на современном этапе.

Хотелось бы только, чтобы, торопясь к благой новой цели, но традиционными путями, не отпускали мы грехи виноватым и впопыхах не наказывали невиновных.

Внимание фильмам для детей и подростков

В. Яковлев

И придут в клуб дети...

Формирование человека начинается с первых лет его жизни. Генеральный секретарь ЦК КПСС Ю. В. Андропов, напомнив об этом в своей речи на июньском (1983 г.) Пленуме Центрального Комитета, подчеркнул: «...партия добивается того, чтобы человек воспитывался у нас не просто как носитель определенной суммы знаний, но прежде всего — как гражданин социалистического общества, активный строитель коммунизма, с присущими ему идейными установками, моралью и интересами, высокой культурой труда и поведения». Сколь же велики в этой связи роль и ответственность кинематографа для детей и подростков!

Партийный документ о кинематографе для детей был обращен не только к сфере производства детских фильмов, но и — в не меньшей мере — к сфере их проката. Проблемы кино для подрастающего поколения — постоянно в фокусе внимания нашего журнала. Сегодня мы публикуем очерк, в котором корреспондент «ИК» В. Яковлев делится впечатлениями о весьма важном деле — об опыте демонстрации кинокартин перед детской аудиторией в одном из сел Подмосковья.

Достойны удивления дороги под Каширой. Полотно шоссе бугрится, со скрупулезной точностью повторяя все естественные неровности почвы под слоем асфальта. Наша «кинопередвижка», словно огромный неуклюжий кузнечик, громыхая, прыгает с одной асфальтовой кочки на другую. Весеннее солнце серебрит весеннюю грязь, мокрые поля тянутся до самого горизонта.

Нежно-зеленый щит с надписью «Совхоз Руновский» и нарисованными большим красным арбузом и виноградной кистью появляется из-за поворота неожиданно. Впрочем, я уже знаю: арбуз и виноград — плоды фантазии местного живописца. Ни того, ни другого совхоз «Руновский» не выращивает, а имеет молочную ферму, клубничные гряды... Еще имеет, конечно, центральную усадьбу и в ней клуб — цель моей поездки. Вот уже 23 года крутит в клубе кино Сергей Дмитриевич Кочетков. А билеты тоже 23 года продает жена его Мария Сергеевна...

За зеленым щитом — поворот направо. Вдоль блестящей огромными лужами дороги тянутся ряды яблонь — сад. Еще поворот, и сквозь строй одноэтажных деревянных домиков мы выскакиваем на центральную площадь.

«Кинопередвижка», подпрыгнув в последний раз, тормозит возле старенького, но еще прочного, выкрашенного розовой краской здания клуба. Человек лет пятидесяти, невысокого роста, с мелкими, подвижными чертами лица, ждет у входа. Черный ватник, темные брюки, сапоги по погоде...

Киномеханик Сергей Дмитриевич Кочетков шагает навстречу, протягивает руку:

— Ну что, до сеанса еще часа три... Покажу им «Последнюю двойку».

Сеанс предстоит детский. Собственно, на него-то мне и хотелось успеть.

— А объявление вывесили? — я, честно говоря, немного волнуюсь, соберутся ли ожидаемые зрители.

— Ну как же... — успокаивает Кочетков.

Клуб невелик. Справа — дверь в директорский кабинет, заставленный доверху аппаратурой клубного ансамбля. Дальше — зал для танцев, еще дальше — кинозал на двести мест. Пустые пока ряды кресел.

— А детей много придет?

— Да кто их знает, — Сергей Дмитриевич откровенно пожимает плечами. — Сколько работаю, а так и не пойму, что все-таки они любят. Привезут, бывает, новый фильм, радуюсь, ну, думаю, будут смотреть. А они посидят минут двадцать и баловать начинают — неинтересно. А «Сын полка» до сих пор, не скажу

уже по какому разу, смотрят. Наизусть знают, а смотрят. Не все, правда...

Детские вкусы... Именно их-то я и хочу попытаться выяснить. Но первый же мой опыт социологического анализа заканчивается полным провалом.

Первоклассника Сашу Зарайского я нахожу недалеко от клуба.

— Ты часто в кино ходишь? — спрашиваю для затравки. И получаю совершенно неожиданный ответ.

— Редко, — Саша отрывается от изучения заднего колеса велосипеда.

— Почему?

— Я опаздываю всегда... — сообщает он с неподдельной грустью и прочно замыкается в себе, игнорируя все остальные вопросы.

— Вот, сами видите, — комментирует мою неудачу Кочетков, — их так с ходу не возьмешь. Чужая душа, говорят, потемки, а уж детская... — И, помолчав с минуту, предлагает: — Пойдемте лучше ко мне. Я вам цифры покажу — быстрее разберетесь... И чаю выпьем. Холодно...

Дома Сергей Дмитриевич извлекает на свет из старой черной жениной сумочки, исполняющей у него роль хранилища деловых бумаг, месячные отчеты по детским киносеансам. Размеры кассового сбора — самое явное мерило популярности. Я выбираю сводку за февраль. На первом месте сборник мультфильмов. Что ж, это, пожалуй, естественно. «Мультики» любят все дети. Второе место занимают «Неподдающиеся». Дальше — «Новые приключения капитана Врунгеля», «Недопесок Наполеон III», «Подарок черного колдуна». И в хвосте — «Последний подвиг Камо».

Что ж, пожалуй, кое о чем это уже говорит. Однако, чтобы окончательно прояснить несколько пока расплывчатую картину детских киновкусов, стоит заняться арифметическими подсчетами. Тем более что сложными их никак не назовешь.

Возьмем, к примеру, февральский «бестселлер» — сборник мультфильмов, принесший три рубля сборов. Если учесть, что входной билет на детский киносеанс стоит пять копеек, получается — мультфильмы собрали 60 зрителей. Много это? Честно признаться, нет. По той простой причине, что всего детей в «Руновском» — 203. И даже если не включать в это число старшеклассников, которых по нынешним временам можно лишь условно отнести к категории детей, и тогда выходит — посмотрела мультфильмы всего-то примерно треть возможных в идеале зрителей.

Теперь проведем такие же подсчеты за месяц. И получим — в феврале на детских сеансах в клубе побывало 259 зрителей. Это — в реальности. А в идеале? А в идеале, если исходить из того, что детские сеансы проводятся в «Руновском» два раза в неделю, зрителей этих должно было бы быть 2030! Иными словами, реальных поклонников детских кинолент в совхозе примерно в восемь раз меньше, чем «идеальных».

Асфальтовый круг площади плотно обступают одноэтажные деревянные и двухэтажные каменные дома, над которыми возвышаются две блочные пятиэтажки — явные следы излишней поспешности в стирании граней между городом и деревней. Вдоль улицы, ведущей к клубу, смело шлепает по лужам девочка в клетчатом пальтеце.

— Чукурова Галя, ученица четвертого класса, — серьезно представляется она.

— Скажи, пожалуйста, какой у тебя самый любимый фильм?

Галя задумчиво переступает сапожками, от чего по луже разбегаются небольшие волны, и отвечает:

— «Любимый раджа». Я его три раза смотрела, со слезами у мамки деньги на билеты выпрашивала.

Час от часу не легче. Когда же, так ничего и не добившись, я вхожу в уже заполненный детьми кинозал и задаю все тот же «Галин» вопрос, ответы, которые высыпаются, как яблоки из корзины, подвергают меня в окончательное удивление.

— Любимый фильм? «Козерог-I»!

— «Ангар-18»!

— «Смерть среди айсбергов»! «Спасите «Конкорд»! «Укол зонтиком»! «Кто есть кто»! «Инспектор-разиня»!

— Ну и индийские, конечно, — заканчивает

девочка в первом ряду, когда поток названий несколько спадает.

И ни одной детской ленты из списков, показанных мне Сергеем Дмитриевичем.

— У нас на детские фильмы вообще мало ходят. Так только, первоклассники, да и те не очень, — поясняет семиклассник Женя Фокин.

●

В три часа в клубе начинается детский сеанс. В шесть и в восемь — сеансы для взрослых. И хотя на последний, самый поздний, детям вход запрещен, всеми правдами и неправдами умудряются они, избежав бдительного ока кассира Марии Сергеевны, пролезть в зал. А уж на шесть часов без всяких ограничений — валом валят. На вечерние «взрослые» сеансы собирается примерно в два с половиной раза больше детей, чем на дневные, непосредственно для них предназначенные. Что это? Шутки акселерации?

— Так ведь не на все взрослые фильмы дети ходят, — возражает Сергей Дмитриевич. — Большинство картин им либо просто непонятны, либо кажутся скучными. А на «Ангар-18» попробуй не пусти — до слез дело доходит. И неудивительно. Никаких тебе сложностей — все ясно, все понятно, где «плохие», где «хорошие» — тоже разобраться несложно, и интересно, аж дух захватывает...

Дети всегда были поклонниками приключенческого жанра — будь то книга или кинофильм. В индейском ли наряде, в сером ли плаще детектива, в скафандре ли космонавта. Монтигомо Ястребиный Коготь может не опасаться за свою популярность. И все же стоит задуматься — ребята «Руновского» назвали фильмы не просто приключенческие, которые, увы, не всегда отличает высокий художественный уровень. Пожалуй, если ребенок тот же «Укол зонтиком» называет не просто хорошим, подходящим, но любимым, об этом стоит задуматься. Ведь если взрослый зритель киножестокость вовсе не воспринимает как жестокость реальную, если легкость убийства на экране для него, как правило, имеет оттенок условности и в самых захватывающих сюжетных коллизиях он помнит, что хлещущая из раны кровь — не кровь, а краска, то восприятие ребенка иное. Дети относятся к сказкам намного серьезнее своих родителей.

— А этому под водой руку отрезали, помнишь? Кровищи... — мальчишки, вспомнив фильм, не могут удержаться, чтобы не посмаковать, бог знает, в какой уже раз, особенно запомнившиеся эпизоды...

●

Сказать так: сельский клуб многим отличается от обычного кинотеатра — значит ничего не сказать. Клуб — кинотеатр не ближайший, не любимый, а единственный. В меньшей степени для взрослых, обладающих «свободой передвижения». В большей степени для детей. Сельский ребенок лишен права выбора кинофильма. Он смотрит то, что показывают. В принципе единодушие вкусов ребят «Руновского» неудивительно — они видели практически одни и те же фильмы.

...Ребята начинают собираться в клубе за полчаса до киносеанса. В зале они болтают, азартно играют на щелчки «в билетики». Но сперва по одному подходят, зажав в кулачке «пятачок», к ожидающей их Марии Сергеевне. И почти все, прежде чем заплатить за билет, спрашивают солидно:

— Тетя Мань, а хороший?

— Фильм-то? Хороший. И мультяшки будут, — Мария Сергеевна улыбается в ответ, как мне кажется, несколько натянуто.

Когда последний ребенок скрывается в зале, она вздыхает:

— Во как! А знаю, между прочим, что фильм-то не ахти какой. Посидят минут двадцать — уходить начнут. Да что ж сделаешь!! План-то выполнять надо...

— И часто его приходится так выполнять?

— Частенько, — это уже вступает в разговор Сергей Дмитриевич. — Да и не в том только дело, что фильмы плохие. Знаете сколько их, детских-то? Раз-два и обчелся. Вот сейчас «Последнюю двойку» покажу, а недели через две опять ее привезут, как пить дать, потом еще через месяц. Сколько ж можно?

Действительно, сколько? Оказывается, довольно много. Сто шестнадцать детских сеансов было в клубе в прошлом году. Большинство детских фильмов демонстрировалось в

«Руновском», по подсчетам Кочеткова, раз по пять (!) минимум. Многие картины дети знают буквально наизусть. И порой на сеансе успевают произнести нужную реплику быстрее, чем она прозвучит из динамиков.

— И все-таки детские картины смотрят? Ведь по отчетам-то пять тысяч детей приходят в клуб за год?

— Да как сказать, — Сергей Дмитриевич мнется. — Я выход нашел. Договорился со школой. Они два раза в неделю свою «продленку» в клуб приводят. Вот план и выходит.

Да... Парадоксальная ситуация. Ведь в теории «выход» Сергея Дмитриевича не так уж и плох. Скрашивать нередко скучноватую школьную «продленку» киносеансами? Отличная идея! И с учетом сельских возможностей. Клуб рядом, договориться легко. В городе провести подобное предложение в жизнь было бы намного сложнее. Но это — в теории. А на практике? Выход в кино строем под руководством воспитателя по принципу: что бы ни показывали — все лучше, чем сидеть в четырех школьных стенах...

Ежегодно на экраны страны выходит около 40 детских фильмов. Для детской аудитории этого недостаточно. И все же в идеале более трети картин, которые показываются за год в клубе «Руновского», могли бы быть новыми, буквально с «иголочки». В чем же дело?

— Детских фильмов мы имеем очень и очень немного, — сообщил мне инженер по контролю за эксплуатацией каширского отделения по прокату кинофильмов Н. Н. Земсков. — В разнарядке, которую мы получаем, преобладают фильмы для взрослых. Что же касается детских, то их всего-то около 50 копий. Это — на 270 клубов. А если бы вы знали, какого они качества!

Это я уже знал. О качестве Сергей Дмитриевич вспомнил не один раз.

— Копии эти приходят к нам в лучшем случае второй категории. Чаще третьей. Бывает и четвертая. А что это значит? Звук как из колодца. Пленку перед началом сеанса по три часа клею, и все равно она рвется по нескольку раз. Да что говорить, если дети у нас уже стали в этих самых категориях разбираться. Перед началом сеанса приходят ко мне, спрашивают: «Дядя Сереж, а фильм какой категории?» «Третьей», — говорю. «Пошли отсюда!»

Иногда и после сеанса тоже приходят — узнать подробности сюжета картины, — заставляя Сергея Дмитриевича ломать голову, что могло произойти на тех десятках метров пленки, которых то и дело не хватает в ролике.

— Мы не раз обращались в областной кинопрокат, — продолжает Николай Николаевич Земсков. — Просили присылать нам больше фильмов для детей. К сожалению — впустую. Большинство копий детских фильмов расходится по крупным прокатным отделениям. Нам же достаются буквально крохи. Лишь изредка удается выпросить новый фильм. И то на неделю самое большое...

●

Герои детских фильмов, как правило, ребята городские. Единственная детская картина на сельскую тему, демонстрировавшаяся за последнее время в «Руновском», — «Тайна старой землянки» — фильм, может быть, и приличный, но явно не принадлежащий к «золотому фонду» детского кинематографа.

В городе происходит и действие «Последней двойки», картины, которая шла в клубе. Впрочем, она, на первый взгляд, подходит под требования детского зрителя. События фильма узнаваемы и достаточно фантастичны. Но в зале нарастает шум. Директор клуба Екатерина Васильевна Лобанова все чаще отправляется в «карательные» походы по рядам.

А на экране происходит вот что. Герой фильма плохо учится. Случайно он попадает в некий институт, где бородатый дядя в белом халате, проникнувшись сочувствием, решает помочь мальчику. И заявляет, что некая машина будет теперь влиять на мальчиковы биотоки, помогая ему заниматься. Мальчик верит, ежедневно приходит в институт, становится усидчив и, наконец, исправляет все свои двойки. После чего ему объявляют, что машина — обычный магнитофон, и таким образом исправление оценок вовсе не ее, а его собственная заслуга.

Причина явного неуспеха ленты в том, что герой фильма верит в удивительные способно-

сти машины. Дети в зале — нет. Зритель, в отличие от героя, посвящен в секрет розыгрыша. И нет зрительского сопереживания герою. В результате герой картины Андрей — единственный среди всех присутствующих в зале, кто не понимает, что его дурачат, неизбежно становится «тёпой», несмотря на обилие положительных качеств, полагающихся ему по сценарию. Когда зажигается свет, я подхожу к одному из ребят:

— Ну, как фильм?

— Не очень... — после паузы признается он.

Не очень... Так себе... Подобные отзывы о детских кинофильмах мне часто приходилось слышать в «Руновском». И здесь они звучали намного грустнее, чем в городе.

Не побоюсь повториться, сельский клуб для сельских детей — кинотеатр любимый еще и потому, что единственный. Факт этот можно оценивать по-разному. Но совершенно безусловно одно — воспитательные возможности фильма, продемонстрированного в сельском клубе, намного выше, чем у показанного в городе. Преобладающее большинство детей, поставленных перед выбором — идти в кино или в кино не идти, — пойдут в кинозал вне зависимости от того даже, какой фильм им предстоит увидеть. И поэтому демонстрация детских фильмов на селе приобретает оттенок своеобразной «принудительности»: для ребенка — незаметной, для педагогов очень и очень выигрышной. Однако эта выгода имеет и свою оборотную сторону.

— Я вот не раз задумывался, — говорит Сергей Дмитриевич. — Чем наши сельские ребята, как зрители, отличаются от городских? И вы знаете, считаю, что прежде всего своим отношением не к хорошему, а к плохому детскому фильму. В городе плохой фильм быстро забывается. У нас нет. Помнят ребята. И поэтому вреда он приносит намного больше. Вот те же «Укол зонтиком» и «Смерть среди айсбергов»... Можно, скажем, запретить детям их смотреть. Но все равно пролезут. Ребенок тем и отличается от взрослого, что ему нужно давать не только, что он хочет, но и что должен получать. А вот этого «должного» как раз и нет. Ни в клубе, ни, по-моему, в школе, где у нас тоже фильмы показывают.

— Документальные?

— Почему? И художественные...

В «Руновском» есть школьный экран, второй по значимости для детского зрителя. Школа снабжается фильмами по совершенно иным каналам, чем клуб. И, значит, может внести определенное разнообразие в детский «киноассортимент».

Директора руновской средней школы Н. П. Писяча мы с Сергеем Дмитриевичем застали за самым мирным занятием. Каникулы... И директор с видимым удовольствием подрезает ветки деревьев во дворе.

— Каждый фильм должен иметь воспитательное значение, — уверенно говорит он, когда мы усаживаемся на лавочке у подъезда одной из двух совхозных «пятиэтажек». — Я лично доволен теми картинами, которые детям показывают в клубе. Старые? Ну так что же? Фильмы снимаются с большой перспективой.

— Николай Петрович, — я решаю не углубляться в кинематографические проблемы, — какие картины детям в школе показывают?

— Имеющие воспитательное значение. Нам их новосибирская и казанская фабрики поставляют. Картины демонстрируем не только учебные. Документально-художественные тоже. Фрагменты... В старших классах — по гражданской обороне. «Ядерное оружие», например, или «Поведение солдата в бою».

Да, похоже, что «Смерть среди айсбергов» действительно вне конкуренции.

●

Говорят: «Человеку повезло — он нашел профессию по душе». В этом отношении Сергей Дмитриевич — человек счастливый. Ему удалось то, что удается далеко не каждому, — он нашел и профессию, и должность. Кочетков — киномеханик по призванию. Профессионал... С пятнадцати детских лет крутит фильмы. А когда в свое время назначили его директором совхозного клуба — поработал с год и ушел. Понял сам — не получается, вернулся на прежнюю должность. Не каждый, согласитесь, способен на такой шаг.

— Я работу свою люблю, — вечером на кухне Сергей Дмитриевич прихлебывает чай. — Хорошая работа. И ответственная.

В самом деле, пожалуй, сложно найти человека, который бы стоял ближе к сельскому зрителю, чем киномеханик. Именно ему достаются все шишки — заслуженные и незаслуженные — за фильм плохой, он же пожинает лавры фильма хорошего. И уже поэтому лучше, чем кто-либо другой, способен судить о запросах кинозрителя, в том числе и детского — на селе. У Сергея Дмитриевича за четверть века работы сложился, естественно, огромный опыт такого рода.

— Но бывает, сегодня по телевизору картину демонстрируют, а завтра я ее кручу. Кто ж пойдет?

— Так заказали бы заранее другую?

— Я бы заказал...

Детскую кинопрограмму клуба составляют на месяц вперед. И делает это отнюдь не Кочетков. Программу «спускают» ему из Каширы. Попросту говоря, ставят киномеханика перед свершившимся уже фактом. Весь свой опыт и знание зрительских требований он может употребить лишь на пассивные прогнозы сборов, так сказать, в семейном кругу. Заявки Сергея Дмитриевича на детские ленты систематически не выполняются. Фильмы — и старые, и новые — чаще всего попросту отправляются по кругу от клуба к клубу. Круг прошел — и по новой. Так удобнее. Вот только полезно ли?

«А как же иначе? — возможно прервет меня здесь читатель. — Если детских фильмов так мало, посылай заявки, не посылай — все одно...» Не совсем.

Тут стоит вспомнить слова директора школы Н. П. Писяча — о перспективе фильма, который снимается в расчете не на один год. Ведь для ребенка нередко картина, которую мы считаем старой, потому что видели не один раз, новая, — он-то смотрит ее впервые. Помните «Неподдающихся», которые в феврале заняли второе место после мультфильмов у детей «Руновского» по сборам? Очевидно, этот факт — вовсе не случайность.

Да и разве только «Неподдающихся» стоит показать? А сказки, прекрасные старые детские киносказки, которые мы, взрослые, помним до сих пор? А приключенческие фильмы, которые сейчас кажутся несколько наивными нам, но отнюдь не нашим детям? Почему не показать их? Однако не показывают. Ни одного фильма-сказки не смогли припомнить ребята «Руновского». Вдумайтесь: ни одного!

Даже в школьные каникулы, когда у ребят, естественно, намного больше, чем обычно, свободного времени, подбор фильмов практически не меняется.

— Разве пришлют одну-две дополнительные картины, — говорит Сергей Дмитриевич. — И только... А для каникул бы специальную программу разработать...

Вот, к примеру, сейчас просто называется — детский сеанс. А ведь дети-то разные. Первоклассник от шестиклассника так отличается, как взрослый от школьного выпускника. Значит, и фильмы им нужно разные показывать, а мы всех под одну гребенку. У меня, между прочим, начиная с восьмого класса ребята почти совсем в кино не ходят: ни на взрослые сеансы, ни на детские. Почему? Ну, во-первых, интересы в этом возрасте очень специфичные, значит, и фильмы соответствующие подбирать надо. Во-вторых, экзамены у них на носу. Тут бы и показать картины, которые по программе нужны — валом бы повалили, так ведь я не могу, не дают, нет — говорят. Или, скажем, десятиклассники — почти взрослые люди. У них свои проблемы. Им профессию выбирать надо. В школе еще худо-бедно показывают фильмы о разных специальностях, но больше документальные. А у меня в клубе — все по-прежнему, хотя, если вспомнить, сколько хороших фильмов о людях разных профессий... художественных, я имею в виду, тут бы их и привезти. Да где уж...

●

В последние годы много пишут и говорят о проблемах обратной связи. Именно ее и не хватает. Связи между киномехаником и прокатом, прокатом и киностудиями. И такое положение, естественно, не остается без последствий.

Была такая сказка о мальчике, который все детство провел у окна. За окном волею его богатых родителей шел бесконечный бал. Когда мальчик вырос, он, естественно, был уверен, что вся жизнь — море ярких огней, музыки и

цветов. Конечно, не нужно воспринимать эту притчу впрямую и все же подумать над ней стоит.

— Где ты успел побывать? — спрашиваю я пятиклассника Славу Митина.

— В Кашире, в Ступино, один день на экскурсии в Москве, — говорит он.

Все. Большинство руновских ребят ответило бы так же или очень похоже. Нет, не нужно думать, что «Руновский» такая уж, выражаясь газетным языком, глубинка. Московская область все-таки. И все же до ближайшего книжного магазина отсюда добрых сорок минут езды, если повезет с автобусом. Низкопробные киноленты приобретают именно на селе, где у ребенка не так уж много ярких впечатлений, «воспитательное» значение, которое, наверное, не предполагали в них ни те, кто эти картины делал, ни те, кто их в село направлял. Я вспоминаю поистине жуткие сцены из «Смерти среди айсбергов», обилие трупов в «Кто есть кто» и «Уколе зонтиком» и, честно говоря, становится как-то не по себе.

А ведь мы сами, ругая коммерческие иностранные ленты, создаем ситуацию, в которой дети уделяют подобным лентам слишком много внимания. Сами нарушаем равновесие, пропорции серьезного и развлекательного жанров, представляя преимущественно последние на суд сельскому зрителю.

Как плохо, что дети так любят кино! — странная мысль, не правда ли? Впрочем, все зависит от того, что они в кино смотрят... Сейчас в клубе «Руновского» идет ремонт. Скоро распахнутся двери нового большого кинозала. И заработают новые мощные киноустановки, за которые уже заплачено почти десять тысяч рублей. И фильмы станут словно бы еще интереснее, еще ярче, и еще легче будет поверить в то, что происходит на экране. И придут в клуб дети...

Кашира — Москва

Репортаж со съемочной площадки

Л. Комаровский

Вместе с событием

...И снова я жалел о том, что события, происходящие на моих глазах, никто не фиксирует на пленку. Это жгучее чувство беспомощности знакомо, наверное, всем, кто работает в документальном кино. Как часто попадаешь в ситуацию, которую надо, ну просто необходимо фиксировать со скоростью 24 кадра в секунду. И как же часто рядом не оказывается кинокамеры.

Потом, спустя какое-то время, ты, конечно же, вернешься в один из центров цивилизации, где на энской улице в доме под энским номером расположена энская киностудия. И если есть у тебя неисчерпаемый запас оптимизма, выведешь ты на чистом листе бумаги стандартную формулу «заявка на литературный сценарий документального фильма». И будешь со все остывающим энтузиазмом ждать приговора людей, причастных к фильмопроизводству, но незнакомых с замеченной тобой ситуацией, решения о киногеничности увиденного не ими факта.

И чаще услышишь категоричное, впрочем, и компетентное «нет». Потому что сам факт ушел, реконструировать его невозможно, а лучшей драматургией предложенного фильма мог бы стать процесс развития события на глазах зрителя. Но ведь тогда кинокамеры рядом со мной, наблюдателем факта, не было. Стало быть, и говорить не о чем.

Не раз и не два думал я об этом, глядя как группа «Леннаучфильма» снимает очередной эпизод документальной картины «Западная Сибирь — Западная Европа». В нечастые минуты передышек говорили мы об этом и с режиссером картины известным советским кино-

документалистом Игорем Андреевичем Григорьевым.

Всего несколько дней пробыл я со съемочным коллективом, путешествуя по разным участкам трассы газопровода Сибирь — Западная Европа. Но сама жизнь даже в столь короткий срок неоднократно подкидывала нам такие вот обидные ситуации, хотя под рукой была у нас вся необходимая аппаратура...

«Восьмерка» (так на севере называют вертолет «МИ-8») медленно опускалась на тундру, отливающую слепящей синевой гладкого снега. Гремящая и трясущаяся на спуске машина мне, наблюдателю, казалась огромной консервной банкой, обитатели которой, по странному недоразумению, вместо того чтобы спокойно ждать назначенной участи, лихорадочно суетились. Оператор Дмитрий Коваленко закреплял «Конвас» на нагрудном штативе. Ассистент освобождал от футляра трансфокатор. Звукооператор бережно придерживал на весу «Нагру».

Наконец, громыхающая машина зависла в полуметре над снегом. Тотчас же открылась дверь, и к пахнущему полярным холодом проему кинулся... нет, не член летного экипажа, а упакованный в теплый комбинезон Коваленко.

В киногруппе его рывок недоумения не вызвал. Вертолетчики были в шоке.

Второй пилот, молодой и вполне симпатичный парень Женя Узиков, первым вышел из оторопи и рассвирепел до неузнаваемости. Он оттащил оператора от двери и стал что-то сквозь рев турбин резко втолковывать ему на ухо. Закончив воспитательную работу, Узиков усугубил обиду Коваленко: сам спрыгнул в снег по пояс и дал командиру отмашку. «Восьмерка» медленно приподнялась, и и мы стали следить, как Узиков ищет твердую площадку для посадки.

Несколько раз вертолет, словно изнеженная купальщица, осторожно щупал колесами текучую твердь: не найдет опоры лишь одно из трех колес, будет авария. Завалится на бок машина, широкие лопасти раз-другой чиркнут по твердому насту, и будет мы ждать выручки.

И вот почему рванулся к выходу Коваленко: показ на экране такой посадки мог бы послужить наглядным ответом на вопрос о том, как трудно работать в этих местах. И сколь непросто попасть в тундру даже на всепосадочном вертолете. Но что могли противопоставить кинематографисты правилам техники безопасности? Попросить пилотов повторить операцию? Чего проще! Сколько режиссеров и операторов-документалистов поступили бы именно так. И оправдать такую, вынужденную, да и многие другие инсценировки несложно. Возможность действительно документального наблюдения за различными ситуациями крайне ограничена немобильной кинотехникой. А событие не может ждать, пока администратор найдет электрика, осветитель подключит приборы, ассистент заменит «засалатившую» кассету... Да мало ли других сложностей у нашего брата! Документальное кино сегодня делают люди, обмотанные бухтами кабелей, щедро нагруженные неподъемными ящиками, чемоданами, бесчисленными гремящими штативами. Где уж нам, живущим в восьмидесятых годах киновека нынешнего, поспеть за героями, которые работают на век грядущий?

К чести съемочной группы скажу: ни у кого не возникло и мысли, чтобы повторить сложную посадку для эффектного кадра. Реконструировать факт никто не пожелал. Прожив несколько дней с группой, я понял почему. Здесь принцип работы — хроникальная съемка с последующим авторским осмыслением зафиксированных эпизодов.

Метод, конечно же, не новый.

Но не часто мы им пользуемся.

И сколько потеряло документальное кино, уйдя во многих фильмах от хроникальной съемки!... Сделав профессиональных слесарей, врачей, изобретателей, бригадиров, инженеров, ученых непрофессиональными актерами.

Хорошо помню фразу, сказанную мне одним режиссером-документалистом в порыве отчаяния:

— Уйду в игровой кинематограф! Надоело работать с непрофессиональными актерами. Пока этому токарю втолкуешь, как эффектнее

для кадра стоять за станком, все здоровье порушишь...

А ведь соврал, не ушел! И по сей день снимает непрофессиональных актеров. Где? Полноте! Нужно ли называть?..

Вернемся, впрочем, в ямальскую тундру, замершую на апрельском тридцатиградусном морозе, однообразную, сколько хватает глаз, утыканную чахлой, согбенной растительностью. Не раз и не два пожалел я в тундре об отсутствии рядом со мной кинокамеры, которая могла бы снять документальный фильм о том, как снимают документальный фильм.

О том, как скинул рукавицы на нарты Дмитрий Коваленко — камеру нужно чувствовать пальцами.

И как отдирал он потом руки от блестящих железок штатива, оставляя на замерзшем металле не отпечатки пальцев — кожу...

И как, не замечая мороза, работала группа, пряча бесчисленные кабели и микрофоны подальше от всевидящего глаза объектива...

И как внимательно слушал Игорь Григорьев старого ненца-оленевода Янтуко Адера, мерно, вдохами, рассказывающего древнюю легенду о злом колдуне, который запрятал в давние времена теплый огонь далеко под землю, под ямальскую тундру.

Над снегом, над составленными рядком нартами с грузом обработанных оленьих шкур, над конусами чумов с вертикальными столбами дыма, уходящего в серое небо, разносился речитатив старого ненца.

Длинной была легенда. Кончилась в «Арефлексе» пленка. Но никто не крикнул: «Стоп» — «Награ» исправно наматывала на катушку рассказ Янтуко. На наших глазах рождалось чудо фиксации натуры, и остановить это чудо невозможно было, потому что чудеса не любят замирать по воле сопричастных к ним людей.

Я не сомневаюсь, режиссеру Григорьеву удастся потом, за монтажным столом осмыслить старинную ненецкую легенду о том, что рано или поздно придут на Ямал смельчаки и освободят из-под земли тепло. Ведь и картина-то должна рассказывать именно о них, о тех, кто строит невиданную в мире трансконтинентальную трубопроводную систему из Уренгойской тундры в Западную Европу.

Но трудно, ох как трудно представить себе в промерзшей тундре, что где-то здесь припрятано тепло. Но оно есть. Подтверждением тому станет хроникально снятый эпизод о событии, которого, честно говоря, лучше бы не было.

Впрочем, может быть, не нужна трагедия в картине, повествующей о героизме строителей? Почему возник такой эпизод в этом фильме, поговорим позже, а пока — репортаж со съемочной площадки.

Все та же тундра. Но теперь уже не серое небо — черный дым нависает над ней. Огромный язык пламени рвется к облакам. Авария: горит газовая буровая. Укротить такой пожар трудно — иногда он длится дни, иногда недели. Бывало годами горели скважины.

Людей не узнать — еще вчера доброжелательно спокойные, сегодня они взвинчены до предела. Делается все, что велит всезнающая инструкция, но конденсат горит.

В серебристых огнестойких костюмах и скафандрах работает аварийная служба, подводя к стволу горящей буровой разные премудрости, которые на официальном языке называются «средства пожаротушения». Человека в скафандр одеть можно. Кинокамеру — нет. Потому «Конвас» тарахтит поодаль, там, где жарко, но все-таки терпимо. «Конвасу» важен не пожар — люди. А они выходят из огня именно сюда. Передохнуть. Выпить стакан молока: вредная это работа — тушить пожар на буровой. Выходят ненадолго — объяснить, что происходит, отдышаться. И снова — в огонь.

Здесь и знакомятся двое Григорьевых — режиссер фильма Игорь Андреевич и руководитель службы пожаротушения Николай Иванович. Собственно, знакомятся они уже тогда, когда пожар потушен.

Когда реактивный двигатель обрушил на буровую тонны специальной жидкости...

Когда артиллерийское орудие сбило снарядами стальную сердцевину буровой...

Когда рвущийся из-под земли конденсат отвели по искусственному руслу в сторону и

перекрыли плотиной, чтобы спасти текущую рядом речку...

Когда все двести спасателей повалились в вагончиках на койки, подчинившись долгожданной команде «отбой».

Но кинематографистов эта команда не касалась. Им еще предстояло взять интервью у Григорьева — укротителя пожаров.

И придумать, как лучше разговорить этого удивительного человека, прошедшего огненными дорогами Великой Отечественной и тридцать три послевоенных года живущего в огненных буднях.

И решить для себя, где место незапланированному эпизоду будущего фильма, — иначе о чем говорить с руководителем аварийной службы?

И снова жалел я о том, что не снимаем мы фильм о фильме. Да еще в такой экстремальной ситуации, когда до предела напряжены нервы у героев. Когда кажется, что и собственные силы на исходе... Но все-таки снимают люди, потому что понимают: событие уйдет и повторить его невозможно.

Вообще же, побыв несколько дней в съемочной группе картины, я увидел, как трудятся люди. Не то что с полной отдачей — этого было бы мало на новой ленте, Игоря Григорьева. Тут требовалось нечто большее.

Что и почему?

Попробую ответить на эти вопросы, приведя из своего блокнота запись одного лишь съемочного дня, 21 апреля 1983 года.

9.00. Выезд. Обычных задержек с неразмотанной пленкой и потерявшимся со вчерашнего вечера осветителем не было — в назначенное время вахтовый автобус со съемочной группой отошел от гостиницы в Новом Уренгое и направился в сторону аэропорта.

10.00—14.00. Четыре часа жесточайшей болтанки в вертолете над трассой. Оператор Коваленко вошел в раж и гонял вертолет крутыми виражами, восьмерками и всякими невычислимыми фигурами над черной змеей магистрали. Поначалу даже видавший виды северный ас-вертолетчик Юрий Волков оглядывался на оператора, словно переспрашивая удивленно:

— Надо ли выполнять этот странный маневр?

Но, увидев кивок Григорьева, закладывал очередной вираж.

Вертолет с ревом носился над головами работающих трассовиков. Коваленко высовывался в открытую форточку так далеко, что Григорьеву приходилось для страховки придерживать его обеими руками. Потом Григорьев что-то кричал пилоту на ухо. Волков кивал головой и, ежась на сквозняке у открытой форточки, закладывал лихой вираж, который, по мысли режиссера и оператора, должен был выглядеть на экране особенно эффектно.

Вот такие четыре часа...

14.00—15.00. Обед. В богатом и могучем русском языке и для времяпрепровождения в «Арагви», и для скороедения в окруженном очередью буфетике аэропорта Нового Уренгоя одно слово — обед.

Стало быть, обедаем...

15.00—16.00. Снова вертолет. Только теперь мы летим на Ямал, в поселок Самбург. Машина уже другая — та, на которой летали до обеда, отдыхает. Группа работает...

16.00—16.30. В Самбурге беседуем с директором совхоза «Пуровский» Валерием Филипповым. Молодой, красивый, очень киногеничный. Собственно, сегодня его уже снимали: только что улетела киногруппа с Украины. Увезла на пленке оленьи стада, чумы и всякую другую экзотику.

Григорьев терпеливо объясняет директору, что экзотика ему не нужна. Что хочет он встретиться со стариком-оленеводом Янтуко Адером, который пасет оленей именно в том месте, где найдено новое газовое месторождение. Тот самый Янтуко, который рассказал потом легенду о злом духе и теплом огне тундры.

Летим на пастбище к Адеру...

17.00—19.00. Съемка у оленеводов, со всеми экзотическими прелестями: минус 30 плюс ветер. Отмечаю про себя, что группа работает без обычного в таких случаях ворчания, намеков на переработку и тяжелые условия труда. Видна школа «Леннаучфильма».

19.00—21.00. Снова летим, но на сей раз уже домой. Посадка в Самбурге, ужин консервами, разогретыми на скорую руку, и — в Новый Уренгой.

Ну, думаю, теперь-то уж отдых. Однако не тут-то было...

21.00—23.00. Снова съемка, но на сей раз в клубе. Вокально-инструментальный ансамбль «Встреча» из Мордовии дает концерт для строителей магистрали. Все, кто свободен от вахты, собрались в не очень теплом и не шибко уютном зале клуба. Концерт — один из элементов жизни на трассе, а коли так, значит, и он может войти в фильм.

Может войти!.. Вечная, неуемная жадность кинодокументалистов! Она сродни жадности журналиста-газетчика, который, готовясь написать обычный репортаж, набирает материала едва ли не на документальную повесть. А может быть, эпизод не войдет в фильм. Не слишком хорошо смотрелись на сцене артисты. Да и зрители, сидящие в зале в полушубках и зимних пальто, выглядели не по-концертному. А может быть, войдет, потому что глаза молодых слушателей блестели, улыбки сияли радостью. Это была их встреча с любимой песней, хорошо знакомой музыкой, непритязательной шуткой. И, возможно, чтобы показать радость людей, делающих крайне важную для всей страны работу, поехала киногруппа «через не могу» в клуб.

Так закончился день бесконечных перелетов и съемок, съемок, съемок... Во время последней из них произошел эпизод, заставивший меня размышлять на достаточно необычную для кинодокументалистов тему: что думают о нас люди, которые попадают в поле зрения киноглаза?

Дело было так. Зал клуба, в котором проходил концерт, оказался полон на четыре пятых. Но это для хозяев клуба, продающих билеты, потому что для кинокамеры он был на одну пятую пуст: незанятые кресла в каждом ряду выглядели словно щербины в зубастом рту. Григорьев о чем-то пошептался с конферансье, и тот громогласно спросил у зрителей:

— Любите ли вы документальное кино?

Вопрос явно не по теме концерта, зал не был готов к нему, и тем дороже единодушный ответ:

— Да!

Дальше конферансье объяснил, что снимается такой-то фильм и что для кадра надо бы плотнее занять первые ряды. И что киногруппа просит... и так далее. Просьба была мгновенно выполнена. Из любви к кино?

Во время командировки в группу Григорьева я не раз задавал окружающим и встречный вопрос: «Как вы относитесь к документальному кино?» Ответы получал самые разные. Но они, на мой взгляд, могут служить определенной оценкой работы многих, если не большинства, документалистов. Расскажу об этом по порядку.

Евгений Александрович Козлов, первый секретарь Новоуренгойского горкома партии, вспомнил, как он вместе с группой специалистов летал выбирать место для будущего города Нового Уренгоя. Долго летали, садились, снова подымали вертолет, чтобы искать еще и еще — город в тундре ставить не шутка.

Наконец, нашли подходящую площадку. Отметили ее на карте и вдруг поняли, что творят историю. Что через несколько лет это место будет известно всему миру по имени крупнейшего газового месторождения. И каждый почувствовал себя почти Петром Первым, потому что каждый мог в тот момент сказать: «Здесь будет город заложен!..»

Представьте: все тогда пожалели о том, что не взяли с собой человека с кинокамерой — исторические моменты надо фиксировать. А кто может сделать это лучше, чем кинодокументалисты!

Но ведь хроника — это лишь толика документального кино, да еще та самая, что часть слова «кино» активно меняет на «теле». Телехронику делают все более умелые люди. Да еще имеющие перед кинематографистами неоспоримое преимущество: техническую возможность сиюминутной передачи «картинки» с места события за сотни, тысячи километров.

Значит, вспомним Бертольта Брехта и будем «не смотреть, но видеть». Будем не толь-

ко фиксировать, но и осмысливать события и факты, смелее выходить на проблемы. Хотя, полагаю, далеко не всем нашим зрителям это будет привычно.

Павел Павлович Шибанов, управляющий трестом Севертрубопроводстрой, коллектив которого тянет нитку трассы в районе Надыма, о документальных фильмах сказал так:

— Для нас очень почетно видеть себя в кино! Когда я узнаю своих товарищей на экране, испытываю гордость за них. И поскольку в фильмах обычно отражаются самые лучшие человеческие качества, пусть не прозвучит это слишком красиво, хочется равняться на этих людей.

Своеобразная «Доска почета», сформировавшаяся на экранах в последние десятилетия, действительно документально (извините за оговорку — в лучших своих произведениях) показывает настоящего героя наших дней. Но документальные фильмы практически не имеют самостоятельного проката, и все, с кем приходилось беседовать в этой командировке на Север, видели их (если видели) только на телеэкране. В больших городах, в лучших кинотеатрах раз в день формируют сеанс, в программу которого входят две-три документальные короткометражки. В Полярном Приобье, поселках вдоль трассы БАМа, в строящемся на Нечерноземье новом совхозе это непозволительная роскошь.

Странно — ведь люди, работающие именно там, чаще других становятся объектом наблюдения и анализа кинодокументалистов. Порой даже слишком часто.

Готов официально свидетельствовать: за неделю, проведенную мною в съемочной группе фильма «Западная Сибирь — Западная Европа», мне пришлось семь раз сталкиваться с разными киногруппами, которые приехали снимать газоносный Север.

Мы занимали в гостиницах койки, еще не остывшие от предыдущих клиентов.

Мы приходили в официальные кабинеты, хозяева которых только что проводили предыдущих киногостей.

Мы садились в вертолеты, командиры которых так наторели в документальных съемках приполярной натуры, что с полным знанием дела давали оператору и режиссеру советы.

И, наконец, едва ли не каждая встреча с людьми самых разных специальностей и общественного статуса начиналась фразой:

— А вот когда у нас тут снимали киношники из...

И следовал рассказ о наших коллегах из Душанбе и Риги, Киева и Ташкента, Свердловска и Куйбышева, само собой из Москвы и Ленинграда.

Наконец, когда в Новом Уренгое мы шли на посадку в самолет «ЯК-40», который должен был доставить нас в Надым, то столкнулись там с киногруппой из Новосибирска. Коллеги прилетели из Надыма, где снимали, похоже, те самые объекты, куда собиралась киногруппа Григорьева. Узнав об этом, режиссер мрачно заметил:

— Создается ощущение, что в стране нет больше горячих точек!

Сколько из встретившихся нам в те дни киногрупп ехали снимать то, что группа Григорьева уже зафиксировала на пленке? И сколько киноотражений одинаковых ситуаций, фактов, героев второй, пятый, двадцать восьмой раз свернутся в кассетах, чтобы потом развернуться в проявочных машинах, затрепетать в сушильных шкафах, мелькнуть под зубом грейфера в рамке кадра кинопроектора?

Риторические вопросы...

Такое постоянство в выборе героев, фактов, ситуаций приводит ко многим странным, смешным и грустным ситуациям. Прежде всего — к штампу.

Бригадир сварочно-монтажной бригады Володя Любимцев, молодой, здоровенный мужик, обладающий ладонью, что твоя лопата, ситуацию с наездом киногрупп в его притрассовый городок оценил однозначно:

— Примчатся, все перевернут, перекрутят, людей местами поперестановляют... А времени сколько потеряешь?

Володя знает, что говорит. Его бригада одна из первых закончила прокладку своего участка газопровода. Начальство старательно отправляет сюда корреспондентов, теле- и ки-

нохроникеров, фотографов. Даже телерепортер из Франции попросил посадить вертолет в притрассовом городке, где трудится бригада Любимцева. Ну, с ним все ясно — он искал (и не нашел) заключенных, занятых на трассе принудительным трудом. Но нашим-то документалистам куда привычнее снимать человека в работе! Откуда же такая стойкая неприязнь к нашему брату у молодого бригадира? Думаю, истоки ее в том же пресловутом желании научить токаря эффектнее стоять за станком...

Но это все из области теории. Григорьеву же надо было быстро разбить лед недоверия, которое питал к нему Любимцев. Питал, так сказать, априори, основываясь на предыдущем собственном печальном опыте общения с людьми, вооруженными кинокамерой. И, надо отдать должное Григорьеву, сделал он это умело.

Целый вечер потратили режиссер вместе с другим оператором фильма Юрием Александровым на разговор с Любимцевым. Пришли к нему домой, разговаривали о жизни с ним, с женой, с восьмилетним сыном. Ужинали, черпая яичницу из общей семейной сковородки, стали в конвейер, помогая запастись водой, которую как раз в это время привезла автоцистерна.

И завязался между людьми тот самый доверительный контакт, что помогает сделать героя живым человеком. А значит, даст потом и зрителю возможность поверить в то, что на экране действительно живой человек со своими проблемами, житейскими радостями, трудностями, заботами...

— Мы не случайно провели столько времени с Любимцевым, — скажет мне потом Игорь Андреевич. — У него есть своя активная жизненная позиция, а лично мне такие люди нравятся.

Эту фразу можно рассматривать, пожалуй, как программное заявление. Тем более что люди, попадающие в объектив кинокамеры фильма «Западная Сибирь — Западная Европа», действительно имеют свою ярко выраженную активную жизненную позицию.

Тот же Любимцев при всей своей молодости уже около десяти лет на трубопроводных трассах. Его рабочая высота — рекорды на монтаже и сварке трубопровода. Далеко не все гладко в его бригадирской биографии, которая насчитывает всего второй год. Немало пришлось бороться за коллектив — народ ведь здесь разный, каждая бригада — «сборная страны»: отовсюду едут в Уренгой и Надым люди. Кто за вполне ощутимыми большими заработками. Кто ищет дело по плечу, а кто и от незадавшейся семейной, рабочей или просто несложившейся житейской ситуации стремится на Север. Шестьдесят разных людей, а коллектив один — бригада.

Или другой герой картины, человек, обладающий активной жизненной позицией, — Валентина Яковлевна Беляева, руководитель потока, ведущего прокладку магистрали в Горьковской области. Пятьсот мужчин в ее потоке. Легко ли ей, женщине, управлять всеми этими бородатыми мужиками, прокаленными среднеазиатским солнцем, дублеными степными ветрами и сибирскими морозами? И об этом тоже будет рассказывать фильм Григорьева — о женщине, нашедшей свою судьбу в кочевой жизни строителя трубопроводов.

Или еще один герой картины — работающий на Ямале буровой мастер Павел Гаврилович Кожевников. Человек, известный всей стране, лауреат Государственной премии СССР. Снимать таких людей нелегко: привыкнув к разного рода интервью, они вдруг начинают говорить газетными фразами, полагая из собственного опыта, что именно это и нужно для съемок. Группа Григорьева вышла из сложного положения, на мой взгляд, блестяще.

Долго наблюдали за Кожевниковым, пытаясь подсмотреть ситуацию, в которой наиболее просто и конкретно выражался бы характер бурового мастера. И нашли. Кожевников — любитель бильярда. В одном из вагончиков его бригады стоит стол, у которого собираются люди, свободные от смены. Как же катает шары буровой мастер! Словно гвозди забивает — резко, коротким сильным ударом...

Вот во время такой игры на бильярде и разговаривали кинематографисты с Кожевниковым. Говорили не о процентах, не о пройденных вглубь метрах и пробуренных скважинах. Говорили о тундре. О том, что каждый гусеничный след на ее теле — незаживающая рана.

Об оврагах, образующихся там, где всего один раз прошел вездеход.

О невосполнимом уроне, который может принести чуткой северной природе ухарь-строитель, не задумывающийся о том, что будет с тундрой после окончания стройки.

Кожевникову все это не безразлично. Настоящие лекции читает он своим товарищам о тундре. Строит деревянные тротуары вокруг буровой — с тем чтобы только не потревожить лишний раз беззащитный покров приполярной земли.

Бригадир говорил об этом и щурил глаз, целясь очередным шаром в лузу. От короткого замаха кия и фразы его были короткими, отрывистыми. Что ни фраза — шар. Что ни слово — удар.

Так рождалась особая драматургия эпизода. Человек в двухминутном интервью показывал непростой свой характер, силу свою и любовь к общей нашей Земле. Интервью во время игры на бильярде — ситуация явно пограничная. Но можно понять и Григорьева — он хотел сбить героя с привычного штампа, заставить его забыть о том, что знает, как давать интервью «киношникам», забыть вообще это жаргонное словцо и весь свой предыдущий опыт общения с представителями десятой музы.

...Я слушал, как забивает слова-шары в лузу-микрофон буровой мастер Кожевников.

Смотрел, как заставляет двигаться «Арефлекс» в такт мысли героя оператор Александров.

Замечал, как, сдерживая собственные нервы, руководит съемкой режиссер Григорьев.

И думал о том, что здесь, в вагончике, собрались люди, достигшие наибольших высот в избранном ими на всю жизнь деле: лауреат Государственной премии СССР буровой мастер Кожевников — один из героев будущего фильма, лауреат Ленинской премии режиссер Григорьев и лауреат Государственной премии СССР оператор Александров — двое из создателей картины. По разную сторону кинопленки находились люди, для которых трансконтинентальный газопровод из Сибири в Западную Европу стал частью жизни, работы, судьбы.

И кинокамера не разделяла их — нет, объединяла. Потому что и по ту, и по эту ее стороны стояли люди, занявшие в жизни активную позицию. Потому что снять на пленку человека, обладающего активной жизненной позицией, может лишь человек, у которого такая позиция есть у самого.

Мне кажется, что на стадии съемок создатели картины нашли свое достаточно четко сформулированное отношение к происходящему. Честно говоря, поначалу рабочее название картины «Мы строим XXI век» показалось мне претенциозным. Но в процессе более близкого знакомства со сценарием, написанным Б. Воловым и И. Григорьевым, съемками на разных участках трассы я понял, что оно оправдано.

В самом деле — соглашение «Газ — трубы», ставшее исходным пунктом строительства магистрали Сибирь — Западная Европа, уходит своим окончанием в век предстоящий. Отношения в ходе заключения и реализации этого контракта между нашей страной и другими государствами — участниками «сделки века» могут послужить прообразом экономических связей в решении важнейших проблем обеспечения людей земли энергетическими ресурсами.

Невиданный газопровод пробивает не только государственные границы, но и барьеры стереотипного мышления западного обывателя, привыкшего под действием тотальной пропаганды бояться «этих коварных русских». И точка зрения, найденная кинематографистами, позволяет выявить будущее в человеческих отношениях и в экономических связях.

Очевидно, что строители газопроводов обладают сегодня самой мощной, самой современной отечественной и зарубежной техникой. Их опыт организации производства уни-

кален. Все это и станет элементами экономики XXI века.

А люди? Если уподобиться персонажам Маяковского и провести среди героев фильма Григорьева тест «можно ли взять этого человека в светлое завтра», полагаю, что те, кого запечатлели кинокамеры Александрова и Коваленко на огромной съемочной площадке, получили бы преимущественное право путешествия в машине времени.

Но снять все это, смонтировать и объяснить сложно, ох как сложно!..

— Согласен, — отвечает мне Игорь Андреевич Григорьев, — картина непростая. Мы предпринимаем попытку киноромана, где судьбы отдельных людей будут совмещены с судьбами страны, всей Земли. Это и определяет три своеобразных среза повествования: человеческие отношения, экономические отношения и политические отношения между государствами. Показать, как экономика и политика входят в судьбы людей, непросто. Совместить точку зрения на газопровод сварщика, видящего лишь свой участок трассы и притрассовый городок, с событиями в мире нелегко. Но мы стараемся сделать именно это, ибо только так можно понять, как судьба и поступки конкретного человека связаны со всей страной, с общей нашей планетой.

На этом пути нас поджидают резкие контрасты. Скажем, Валентина Беляева со своим потоком ставит рекорды, рвется вперед, опережает время. И в этот же час обыватели во Франции рассуждают о том, не перекроют ли русские газовую магистраль, чтобы воздействовать на европейскую экономику.

Показывая это, мы будем внимательно вглядываться в строителей магистрали, подчеркивать их искренность, честность. Ибо такие качества отдельных людей, наших героев в сумме составляют искренность и честность государства в отношениях со своими партнерами. Понимая это, мы ни в коей степени не хотим уходить и от проблем, стоящих перед строителями крупнейшей в мире газотранспортной артерии. Я имею в виду и вопросы охраны окружающей среды, и экономические проблемы оплаты конечного результата работы людей, ломки ведомственных барьеров и другие специфические трудности.

Наша картина предназначена не только советскому, но и зарубежному зрителю. В определенной степени это — контрпропагандистский фильм. Вокруг трансконтинентального газопровода на Западе нагромождено много лжи. Мы противопоставим ей правду, нашу точку зрения и на стройку, и на ее проблемы. Расскажем, как эмбарго Вашингтона поставило нас в трудное положение. И как страна с честью вышла из него, организовав производство газоперекачивающих агрегатов в Ленинграде, выпуск труб большого диаметра — на Урале, разработав уникальную сварочную технику в Киеве и введя в действие огромный завод промышленных тракторов в Чебоксарах.

Конечно, обо всем этом много раз писала пресса. Но мы не идем на задворках у фактов, потому что обладаем совершенно уникальной возможностью не рассказать, а показать, познакомить каждого не верящего в газопровод человека с буднями трассы, помочь понять строителей так, как их поняли мы.

Конечно, точки зрения на газопровод и его проблемы на Западе неоднозначны. Поэтому мы и хотим снять, что думают о «стройке века» простая семья в Италии и моряки Гавра, промышленники, рабочие, политические деятели различных стран. Как вы понимаете, работы много. И у наших героев, и у нас.

...Короткое интервью в крохотном номере «Теремка», гостиницы, срубленной на окраине города Надыма. Жаль, что нет рядом со мной кинокамеры, которая перенесла бы на пленку лицо Григорьева.

И то, с каким интересом и волнением говорил он о своей будущей картине.

И как, устроившись на сетке металлической кровати, рисовал что-то в блокноте оператор Александров — то ли кадр удачный придумал, то ли заносил что для памяти.

И как работала группа, проверяя кассеты, лампы, микрофоны для завтрашней съемки.

Жаль, что не было рядом со мной кинокамеры — мог бы получиться фильм о фильме.

Актер и время

Коллективный портрет Н. К. Черкасова

Лев Парфенов

Герой нашего экрана

...Это было в 1961 году во время Второго Московского международного кинофестиваля. В кинотеатре «Ударник» перед началом двух сеансов запланировали выступления Николая Константиновича Черкасова. Мне посчастливилось сопровождать его (я работал тогда в Бюро пропаганды советского киноискусства).

Когда Черкасов вышел к зрителям, в зале началось такое, что можно назвать лишь одним словом — «буря»: все поднялись со своих мест, аплодировали, выкрикивали приветствия, долго-долго не давали актеру говорить. В те годы он снимался редко, но любовь зрителей к нему оставалась неизменной.

А он, такой всем знакомый и близкий, стоял величественный в лучах юпитеров, счастливо улыбался, отвечая на приветствия.

После выступления Черкасов решил дожидаться следующего сеанса в кинотеатре. Нас проводили в небольшую пустую комнату, и тут же завязался разговор. Говорил, конечно, больше он, говорил увлеченно, горячо, так, как будто мы были давно знакомы. Он огорчался, что на экране редко появляются образы крупных героев, взволнованно доказывал (хотя я с ним не спорил), что именно они должны определять лицо советского кинематографа, что это наша прекрасная традиция, которую нужно беречь и множить. Очень по-доброму отзывался о фильмах «Баллада о солдате» и «Судьба человека», о поисках молодых кинематографистов. О многом рассказывал Черкасов в эти незабываемые для меня полтора часа. Не могу простить себе, что сразу же после беседы не записал все подробно.

Этот почти задушевный разговор с человеком, которого актер в тот день увидел впервые, особенно поразил меня не так уж часто встречающимся контрастом: огромная слава, всенародная популярность и — простота, доступность.

Проходят годы, имя Черкасова стало достоянием истории, а его искусство — блистательной, значительнейшей вехой развития советского кино и театра. И нельзя не задаться вопросом: в чем загадка феномена Черкасова? Почему даже среди той могучей плеяды великих художников первого послереволюционного призыва он был одним из самых любимых, пользовался признанием, симпатией, можно сказать, всего народа?

В своем вдохновенном и на редкость многогранном искусстве Черкасов воплотил пафос революционной эпохи, ее передовые идеи и устремления. Не случайно даже за рубежом Черкасова называли «самым политическим актером нашей эпохи» [1]. Постоянный и пристальный интерес художника к людям высокой духовности, активной деятельности, направленной на благо народа, к людям героического склада и героических дел нашел глубокое выражение в его творчестве. Герои Черкасова — крупные, талантливые, яркие личности — были созвучны и близки мыслям и чувствам миллионов зрителей.

В 1963 году, в последний период своей творческой жизни, он писал: «Меня тревожит вопрос о масштабе современного героя. Мы

[1] См.: Николай Черкасов. Сб. М., 1976, с. 6.

сломали мертвящую иерархию образов, вернули художественное равноправие рядовому герою. Но равенство прав не означает равенства человеческих данных, воли, энергии, душевных возможностей. Кроме «маленького великого человека», талантливо воспетого сегодняшним киноискусством, имелись и имеются во всех областях деятельности собственно великие люди, выдающиеся личности, крупные, оригинальные, образы которых обладают громадной силой воздействия, увлекают и ведут людей за собой. Слов нет, хорошо, когда искусство открывает тебе красоту окружающей повседневности. Но в искусстве, как в жизни, громадное счастье для каждого — встретиться также с большим, выдающимся талантом, ярким характером, который в чем-то превосходит тебя, воплощает в себе твои мечты и вселяет гордость за человека» [2].

Вспоминая свои работы, Николай Константинович подчеркивал: «И хотя не приведешь к «общему знаменателю» мои любимые роли, не объединишь их по теме — есть и между ними нечто общее: масштаб личности, выраженный и в положительных и в отрицательных образах, сказывающийся то в силе и крылатости мечты, то в упорных поисках истины, то в безвыходности заблуждений» [3].

Искусство Черкасова отличалось какой-то особой праздничностью, заразительностью. поражало неожиданностями, безграничным многообразием, сочностью красок, фейерверком актерских приемов. Оно несло ощущение человеческого могущества, духовной просветленности и красоты, полноты бытия. Было в его искусстве что-то от художников-титанов эпохи Возрождения.

Радость, упоение жизнью являлись доминантой искусства Черкасова, основой его творческого самочувствия. Не случайно он однажды признался: «То, как сыграет актер спектакль, определяется и его творческим состоянием. Для меня истинно творческое состояние наступает тогда, когда мне... в е с е л о. Если мне весело, радостно — я считаю себя готовым к спектаклю, будь это комедия, просто пьеса, трагедия» [4].

Своим формированием художника-гражданина Черкасов прежде всего и более всего обязан времени, окружающей действительности, тем историческим событиям, свидетелем, а потом и участником многих из которых он был. Четырнадцатилетним встретил он Октябрь, причем в самом центре революционных событий — он жил в Петрограде. Черкасов часто вспоминал впоследствии о тех незабываемых днях, о легендарном выстреле «Авроры», который ему посчастливилось слышать самому.

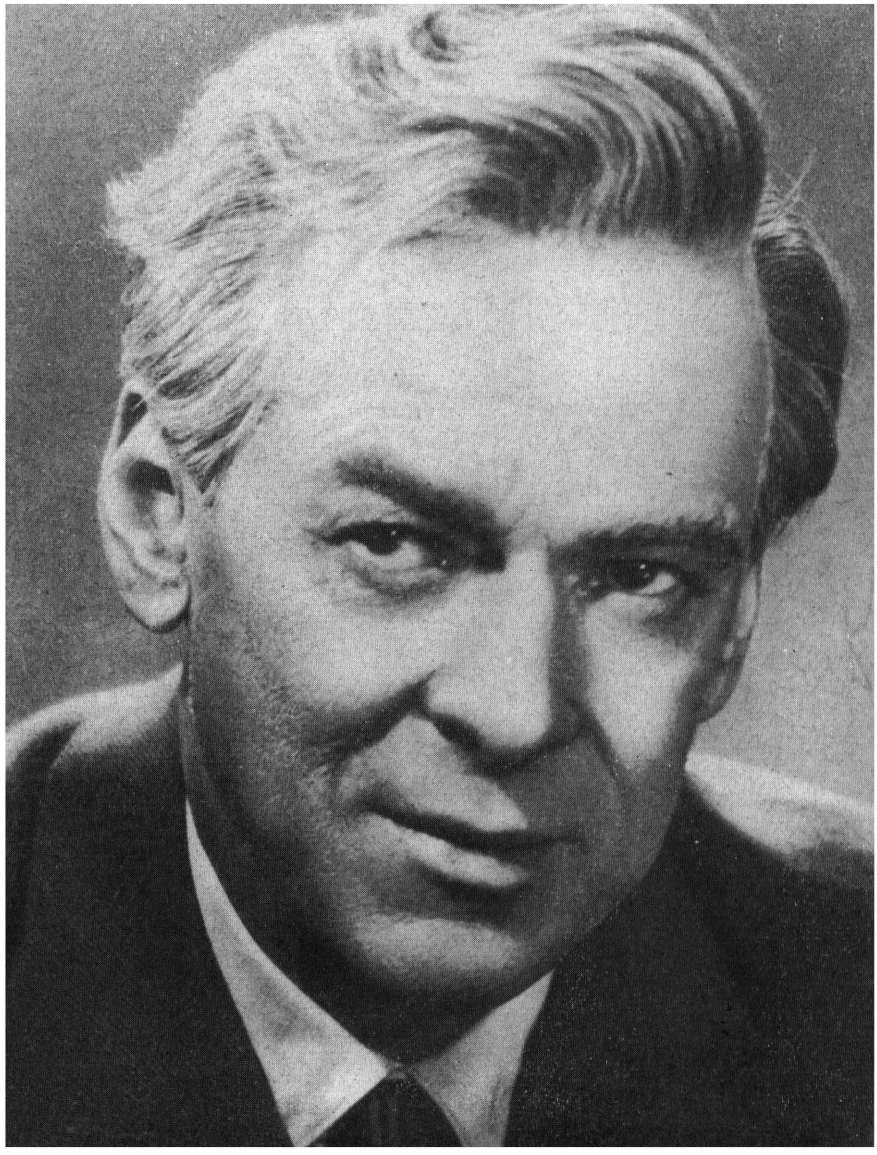
Если говорить о впечатлениях и влияниях в сфере искусства, то они оказались тоже в высшей степени значительны и благотворны. Прежде всего — музыка. Семья железнодорожного служащего, в которой родился Черкасов, была очень музыкальна. Рано овладел роялем и Николай Константинович, уже в юные годы свободно играл в четыре руки с матерью фортепианное переложение своей любимой Шестой симфонии Чайковского и многие другие классические произведения.

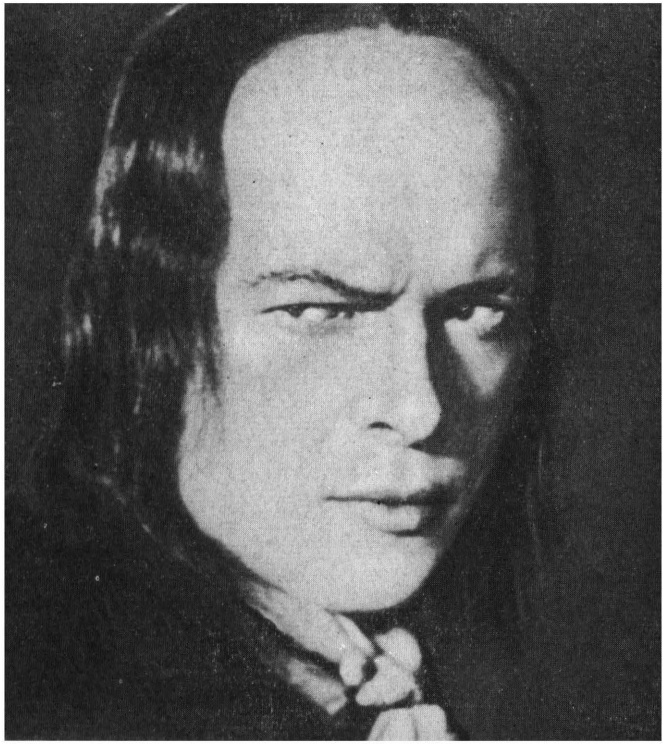
Рано, в семилетнем возрасте, пристрастившись к театру, Черкасов имел завидную возможность слушать Шаляпина, а позже мимистом принимать участие в его спектаклях на сцене бывшего Мариинского театра. То была бесценная школа для юноши, мечтавшего серьезно посвятить себя искусству, о чем не раз говорил и писал сам Черкасов, считая себя в какой-то мере учеником Шаляпина. Так же как всегда с гордостью считал себя учеником В. Максимова — известного в то время артиста театра и кино, руководителя мастерской, в которой учился Николай Константинович в Ленинградском институте сценических искусств, и, конечно, учеником прославленных «художественников» — Станиславского, Москвина, Качалова, Тарханова, Леонидова и других, с искусством которых познакомился позже.

Черкасов работал во многих творческих коллективах, нередко противоположных по своим художественным программам, — от Театра юных зрителей до Ленинградского и Московского мюзик-холлов, от театра «Комедия» до

[2] Николай Черкасов, с. 276—277.
[3] Там же, с. 270.
[4] Там же, с. 270.

Николай Черкасов —
актер разностороннего дарования,
несравненный мастер перевоплощения

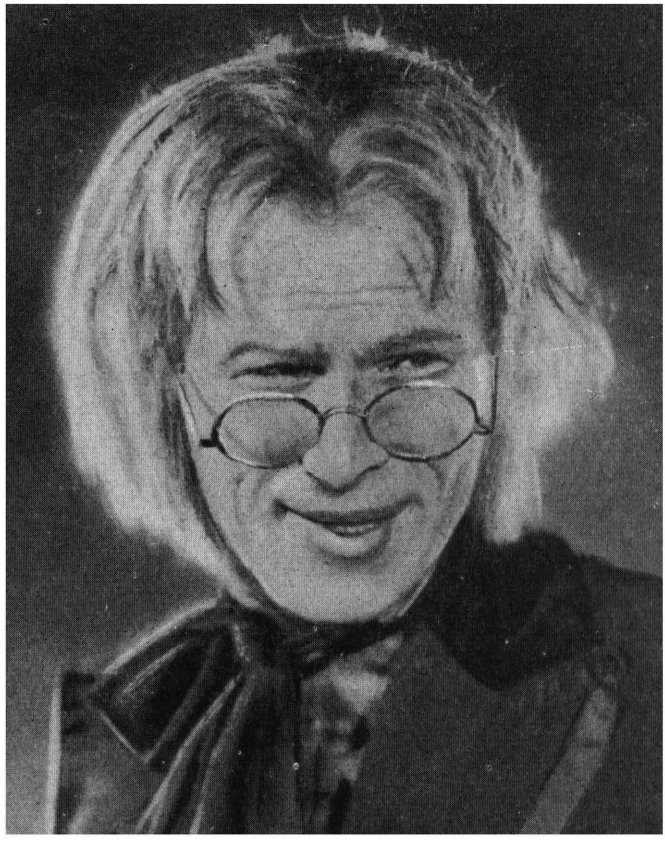




«Петр Первый».
Царевич Алексей — Н. Черкасов

«Горячие денечки».
Кика — Я. Жеймо,
Колька Лошак — Н. Черкасов

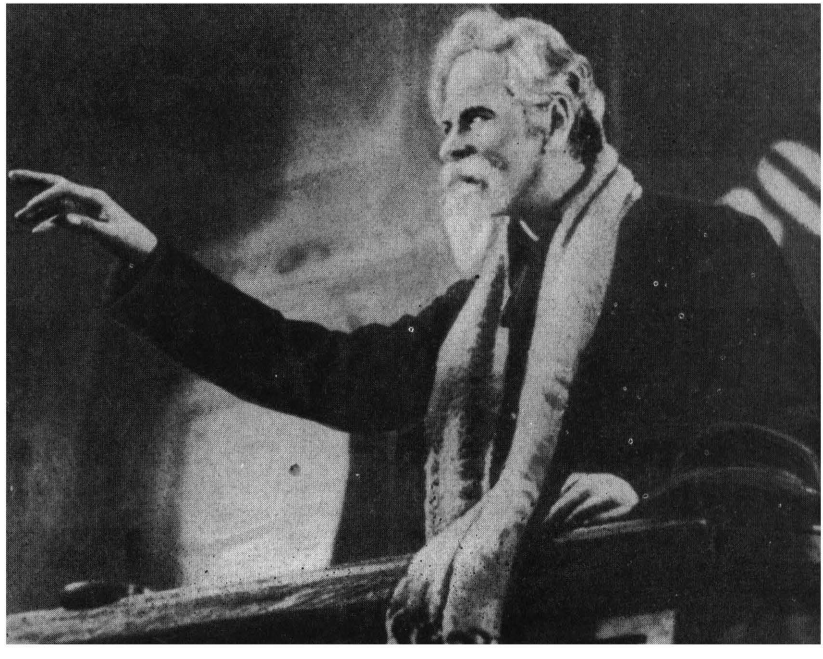
Дон-Кихот — Н. Черкасов,
Санчо Панса — Ю. Толубеев



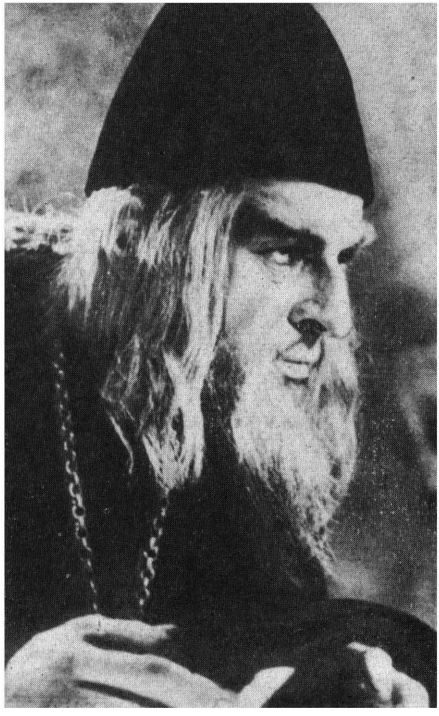
«Александр Невский». Александр Невский — Н. Черкасов

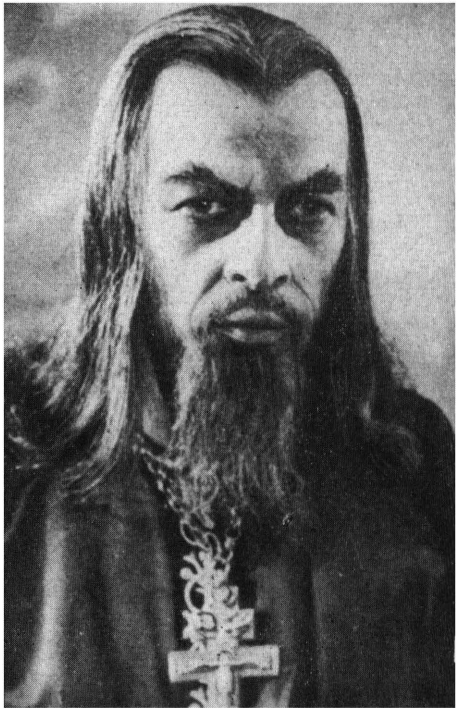
«Дети капитана Гранта». Паганель — Н. Черкасов

«Депутат Балтики». Полежаев — Н. Черкасов



«Иван Грозный». Фотопробы грима и костюма





Академического театра драмы имени А. С. Пушкина.

Знакомство с различными театральными направлениями, жанрами, формами, поисками эстрады развивало творческую фантазию актера, оттачивало актерскую технику и мастерство, помогало познать возможности сценического искусства. От многого в дальнейшем Черкасов отказался, но неизменно вбирал в себя все ценное, перспективное, обогащающее творческую палитру. И, конечно, все это потом, в период зрелости помогло ему стать разносторонним, универсальным артистом, свободно владеющим широчайшим спектром актерского искусства — от эксцентрики до глубокого психологизма, от буйной комедийности до высокой трагедии, от буффонады, сатиры, гротеска до нежной лирики. К сожалению, нам уже никогда не увидеть острых, ярких, необычных, по воспоминаниям очевидцев, ранних театральных работ Черкасова, таких, скажем, как Дон-Кихот на сцене Ленинградского ТЮЗа. Но один черкасовский образ тех лет дошел до нас. Правда, образ не сценический, а эстрадный.

Еще в годы учебы три студента — Н. Черкасов, Б. Чирков и П. Березов подготовили шуточно-пародийный танец «Пат, Паташон и Чарли Чаплин». Он очень понравился публике. Несколько лет подряд актеры выступали с ним в Ленинграде и других городах. А через четырнадцать лет повторили перед кинокамерой для фильма «Концерт на экране» (1940). (В фильме вместо Б. Чиркова снимался В. Юрьев.) Сегодня запечатленный на пленке номер воспринимается как чудом ожившая страничка самого раннего периода творчества актера.

Это была шутка, озорная и незамысловатая, но какой темперамент, сколько неподдельного юмора, какая отточенная актерская техника! И как характерно это для Черкасова — всегда в любой крохотный эпизод он вкладывал максимум мастерства, отдавался сполна даже самой скромной роли.

Первая заметная работа актера в кино — Колька Лошак в фильме А. Зархи и И. Хейфица «Горячие денечки» (1935). Лошак — переросток, отстающий студент, в общем-то порядочный оболтус, недотепа, влюбился в свою однокурсницу, которую, как всегда, очаровательно играла Янина Жеймо. Пара была очень смешна: длиннющий, нескладный Колька и миниатюрная, изящная Кика. Черкасов искренне старался «выжать» максимум юмора из всех ситуаций, в которые попадал его нелепый герой. Роль вышла забавной, комичной. Но того, что совсем скоро сделало актера тем Черкасовым, искусство которого потрясало миллионы зрителей, здесь уловить было еще нелегко.

Некоторые грани подлинно черкасовского проявились на экране в картине В. Вайнштока «Дети капитана Гранта» (1936). После ее выхода об актере заговорили, он стал популярен. Знаменитый географ Жак Паганель в исполнении Черкасова — бесстрашный и одновременно житейски беспомощный, энциклопедически образованный и по-детски доверчивый человек — покорил зрителей. Эксцентрика раннего Черкасова сохранилась (впрочем, она будет ощущаться почти во всех его ролях и позже), но обогатилась здесь лиричностью, поисками психологической характерности, реалистической достоверности.

Но и после бесспорной удачи в «Детях капитана Гранта» никто не мог предположить, на пороге какого гигантского творческого взлета, перед какой высочайшей вершиной, на которую он триумфально поднимется, стоял молодой актер. Впрочем, в актерской жизни Черкасова было немало неожиданностей, немало преподносил он зрителям, если можно так выразиться, творческих сюрпризов, но речь идет, пожалуй, о самом удивительном.

Это были не просто рост, эволюция художника, это был уже переход в новое качество. Даже самые прозорливые коллеги по искусству, критики, зрители не могли предвидеть, предсказать, что великолепно владеющий мастерством, техничный, пластически выразительный актер сможет так постигнуть глубины духовного мира и психологии своего героя, так перевоплотиться в его образ. Тем более героя выдающегося — крупного ученого, человека другого поколения и к тому же по возрасту старше актера на сорок с лишним лет.

В образе профессора Полежаева из фильма А. Зархи и И. Хейфица «Депутат Балтики»

(1936) обнаружилось, как мне кажется, духовное родство героя и исполнителя. Впервые с такой мощью и глубиной раскрылось дарование Черкасова, его человеческое богатство. Потому что он встретился именно со своей ролью, которую подспудно ждала его творческая натура.

Черкасов, по его собственному признанию, придав образу черты Тимирязева и некоторых других выдающихся ученых, конечно же, шел и «от себя», обогатил образ своим миропониманием, своим гражданским убеждением, своей страстью, любовью, ненавистью. Произошло удивительное и редкое совпадение актера и роли. О подобном мы можем говорить, вспоминая Чапаева — Б. Бабочкина, Максима — Б. Чиркова, Шахова — Н. Боголюбова, позже Григория Мелехова — П. Глебова, Трубникова — М. Ульянова, Махарашвили — С. Закариадзе...

Черкасов, талантливо дополняя глубокий сценарий Д. Дэля, А. Зархи, И. Хейфица, Л. Рахманова, строил образ на контрастах живого многообразия личности Полежаева, в котором причудливо сочетаются мудрость и наивность, величие и простота, углубленность в себя, сдержанность и открытость, душевная незащищенность и ирония, даже сарказм, эксцентричность и лиризм, радость жизни, ее оптимистическое восприятие, юмор и печаль, грусть, юношеский блеск глаз, мальчишеская задиристость и старческая усталость.

Как не хватает многим образам современного экрана такой многомерности, стереоскопичности, диалектической глубины! А ведь они и рождают подлинный масштаб личности героя на экране!

Замечательно сказал об образе, созданном Черкасовым, и в целом о фильме, выступая в 1937 году в Лондоне на Конгрессе мира и дружбы с СССР, А. Н. Толстой: «Перед моим отъездом я видел только что оконченный фильм «Депутат Балтики». Это — эпизод из жизни русского ученого, ботаника и агротехника Тимирязева. Герою фильма 75 лет. Казалось бы, не слишком захватывающий сюжет о ботанике 75 лет. Но когда на полотне экрана перед вами бьется благородное человеческое сердце, когда мужество, честность, благородство и любовь к человечеству разворачиваются как широкая сюита, когда у зрителя закипают слезы благодарности к этому высокому, юному душой старику-ученому, — уверяю вас, никакие штыковые атаки и военные марши, никакая самая горячая перестрелка между гангстерами и полицейскими сыщиками не увлекут и не захватят вашу душу, как фильм, подобный «Депутату Балтики». Героика, добрые чувства и оптимизм — вот потребности массового зрителя. Характерно и знаменательно, что героика, еще не так давно бывшая внешним содержанием картин, теперь, силой выросших потребностей зрителя, переключается на глубину психологических переживаний. Путь нашего киноискусства — от внешнего движения к внутреннему движению, от вещи, которую созерцают, к вещи, которую переживают, то есть к искусству. Чем выше искусство, чем оно правдивее, утонченнее, — тем сильнее на него отклик в массах»[5].

Самую высокую оценку Полежаеву и фильму в целом дали такие крупные художники, как Ромен Роллан, Мартин Андерсен Нексе и другие.

Черкасов прекрасно, вдохновенно сыграл множество ролей. Но все-таки для миллионов и миллионов зрителей не только нашей страны, но и многих стран мира Черкасов — прежде всего Полежаев. Так как наиболее глубоко именно в этом образе нашла выражение главная тема творчества актера. Тема утверждения высокой духовности, могущества разума, торжества деятельной, целеустремленной, вечно ищущей жизни.

Эта тема найдет многогранное развитие в таких черкасовских образах, как А. М. Горький (фильм и спектакль «Ленин в 1918 году», фильм «Академик Иван Павлов»), В. В. Стасов (фильмы «Мусоргский», «Римский-Корсаков»), А. С. Попов (фильм «Александр Попов»), И. В. Мичурин (спектакль «Жизнь в цвету»), профессор Дюмон-Тери (спектакль

[5] Цит. по: Черкасов Н. К. Записки советского актера. М., 1953, с. 272.

И. Козловский, В. Немирович-Данченко, Н. Черкасов

«Гражданин Франции»), В. В. Маяковский (спектакль «Они знали Маяковского») и, наконец, академик Дронов (спектакль и фильм «Все остается людям»).

С этими образами, как и со многими другими, связано и героическое направление в творчестве Черкасова. Подвиг семидесятипятилетнего Полежаева, сделавшего решительный шаг в своей жизни, невзирая на проклятия и козни многих бывших коллег и учеников; подвиг Мичурина, прокладывающего новые пути в науке вопреки неверию и препятствиям со стороны окружающих; подвиг Дронова, мужественно презирающего саму смерть и до последнего часа своей жизни все отдающего людям... Это образы, в которых раскрыты благородные стороны человеческой души, подвиг духа. Героическая тема звучит здесь мощно, органично, возвышенно.

«Писатели часто хватаются за описание героического поступка, забывая, что дело совсем в другом — в создании образа героического человека, раскрытии его характера, его души»[6],— написал как-то Черкасов. Это он и стремился делать своим искусством.

Естественно, неразрывно связаны с героической темой и его образы в исторических фильмах. Здесь прежде всего следует назвать Александра Невского из одноименного фильма Сергея Эйзенштейна. Работа над этой ролью оказалась знаменательной еще и тем, что на долгие годы подарила актеру творческую и человеческую дружбу с одним из самых больших мастеров кинематографа. Черкасов высоко ценил и любил Эйзенштейна, считал встречу с ним важным этапом своей жизни.

Роль Александра Невского не была разработана психологически, в известной мере это образ-символ, образ-обобщение. Молодой, статный, высокий, с русыми волосами, обрамляющими вдохновенное лицо, с умным острым взором, звучным голосом, в котором слышались то повелительные интонации, то ирония, то патетика, — таким красивым и притягательным выглядел этот бессмертный герой русской истории на экране.

Александр Невский — Черкасов стал как бы зримым воплощением патриотизма, благородства, мужества, доблести русского воена-

[6] Николай Черкасов, с. 284.

чальника, а точнее — вообще русского воина, русского человека.

Успех фильма и образа, созданного Черкасовым, был огромен. Высокие художественные достоинства оказались помноженными на актуальность произведения в момент его появления на экранах. Шел 1938 год. Все очевиднее становилась реальная угроза, которую несли миру и советским людям фашистские главари в Германии, на Востоке провокацию за провокацией учиняли японские милитаристы. Страна готовилась дать отпор врагу. И в этой обстановке патриотический фильм Эйзенштейна, образ, созданный Черкасовым, были на редкость созвучны мыслям и чувствам зрителей.

Популярность Черкасова возрастала, он становился одним из самых знаменитых, самых любимых актеров советского кино. К этому времени он, кроме Полежаева, Паганеля и Александра Невского, уже сыграл трагедийную роль царевича Алексея в первой серии «Петра Первого», в картине «Друзья» выступил в характерной роли осетина Беты, в крохотном эпизоде «Человека с ружьем» появился в облике «великолепного генерала».

Поражали диапазон актера, его какое-то необыкновенное, фантастическое перевоплощение, причем перевоплощение не только внешнее (внешне он в разных ролях был просто неузнаваем), но глубоко внутреннее преображение. На экране жил, действовал каждый раз другой, не похожий ни на кого человек, с иным душевным строем, с «новым ритмом мышления» (пользуясь черкасовским определением). Даже глаза у него, казалось, всегда были иными.

Одним из выдающихся творений Черкасова стал и образ Ивана Грозного в двухсерийном кинополотне-фреске Сергея Эйзенштейна, а затем на сцене Ленинградского театра драмы имени А. С. Пушкина в спектакле «Великий государь» по пьесе В. Соловьева.

Актер встретился в фильме «Иван Грозный» с творческой задачей чрезвычайной сложности. Полифоническое, по определению Эйзенштейна, построение фильма, где актерская работа должна была органически вписаться в общее композиционно-изобразительное решение произведения, требовало необычного соотношения пластики и внутреннего раскрытия образа.

Если обычно пластический рисунок является во многом производным от внутреннего состояния актера в каждую данную минуту проживания в образе, то в «Иване Грозном» композиция кадра, построение актерской мизансцены чаще всего заранее точно определялись режиссером. Композиционно-изобразительное решение диктовало пластический рисунок роли. Его должен был выполнять с максимальной точностью актер, стремясь одновременно внутренне оправдать, психологически мотивировать тот или иной заданный режиссером поворот головы, жест, то или иное движение в кадре.

В большинстве сцен Черкасов добился почти невероятного. Самые условные, на первый взгляд, мизансцены и позы, принимаемые его героем, он наполняет жизнью, делает единственно возможными.

Ни в одной роли, пожалуй, не требовалось от Черкасова такого актерского темперамента, такого открытого проявления могучих страстей. Он играл трагедию в высоких традициях русского реалистического искусства, укрупненно, возвышенно. Поразительны глаза Грозного — Черкасова. В них можно «прочитать» многое: гнев и удивление, ум и иронию, хитрость и страдание...

Черкасов мастерски показывал те изменения, которые накладывали на лицо Ивана не столько годы, сколько пережитые бури и страдания. Конечно, помогал грим. Но главное было в передаче внутреннего состояния. Еще недавно мы видели твердое, решительное, упрямое лицо царя. И вот он постарел, поседел, осунулся. На лице появилась печать замкнутости, и взгляд стал странный, точно обращенный внутрь себя. Ивана сверлят, ни на час не оставляют в покое тревожные, иссушающие душу мысли: «Каким правом судишь, царь Иван, по какому праву меч карающий заносишь?..»

Черкасов обнажал неразрешимые противоречия своего героя, и чем больше душевных

Н. Черкасов и Г. Козинцев

мучений испытывал царь, тем более гневным, грозным становился.

Историческая концепция, существовавшая в годы постановки фильма, рассматривала личность Грозного и его деятельность в основном однозначно, как положительную, прогрессивную. Верные реализму художники, Эйзенштейн и Черкасов показали вместе с тем резкие противоречия этой личности, пороки единовластия, обреченность самодержца на одиночество и отчуждение. «Един, но один», — утверждал Эйзенштейн. Неизбежная трагедия незаурядной, сильной, умной личности, противопоставившей себя всем, стала смысловым и эмоциональным стержнем фильма.

В отношении Черкасова к воплощаемому персонажу есть известная двойственность. Черкасов стремился объяснить и оправдать, насколько это возможно, поступки Грозного исключительными обстоятельствами, в которых тот находился, его Иван искренне страдал. Но в то же время актер не мог не осуждать и сурово судил своего героя, единоличная и безграничная власть которого привела его к одиночеству, озлоблению и жестокости. В спектакле «Великий государь» актер трактовал образ традиционно для того времени, лишь как романтико-трагедийного героя, патриота.

Иван Грозный Черкасова в фильме — явление уникальное, неповторимое как в его творчестве, так и вообще в кинематографе.

Одна из бесспорных вершин в биографии актера (сколько их было у Черкасова!) — царевич Алексей в двухсерийном фильме В. Петрова «Петр Первый». Этот образ решался с тончайшей нюансировкой психологических состояний. Исступленная одержимость, беспомощность и сила, трусость и надменная самоуверенность — все перемешалось в характере и действиях царевича, каким представил его на экране Черкасов. Он был жалок и по-своему значителен, его ду-

шу исковеркали наговоры боярского окружения и гипертрофированная жажда власти, мания величия.

Была у Черкасова роль, ставшая своего рода спутницей всей его творческой судьбы. Началось со случайного. «Мотивы, по которым мои режиссеры и педагоги первоначально поручили мне эту роль, были крайне просты: 191 см моего роста при весе в 70 кг, — вспоминал полушутливо Николай Константинович. — И это главное немаловажное обстоятельство заставило меня еще в юные годы моей жизни в театре дважды «перевоплощаться» в образ благородного идальго из Ламанчи» [7].

Статистом Мариинского театра Черкасов дублировал в некоторых сценах Шаляпина — исполнителя партии Дон-Кихота в опере Массне. Потом в Студии молодого балета появлялся в заглавной роли в балете Минкуса «Дон-Кихот». В 1926 году он сыграл эту роль на сцене Ленинградского ТЮЗа: «Дон-Кихот» по пьесе А. Бруштейн и Б. Зона вошел в историю театра как один из самых зрелищных, веселых спектаклей замечательного коллектива.

Конечно, образ, созданный молодым Черкасовым, как и спектакль в целом даже не претендовали на постижение философских глубин, свойственных роману Сервантеса, да и по сюжету спектакль был далек от первоисточника. На сцене существовал в забавных эксцентрических ситуациях необычайно добрый человек, готовый всем и во всем помогать. Спектакль решался в манере гротеска и буффонады, все походило — и это не только не скрывалось, но и подчеркивалось — на праздничную, озорную игру. Дон-Кихот и его верный Санчо Панса (его играл Борис Чирков) разъезжали на трехколесных велосипедах, к нередку одного из них была приделана картонная голова лошади, а другого — голова ослика. Костюм и грим Дон-Кихота, как и других персонажей, были шаржированы до предела.

«Я надевал черную фуфайку, черное трико, короткие штаны из серебряной парчи, башмаки с ботфортами на высоких каблуках. Вместо копья у меня была длинная кочерга. Вместо щита — большой противень. Вместо забрала — обыкновенная терка. На вытянутой яйцеобразной голове — медный тазик для варки варенья. Все это, естественно, вызывало смех в зрительном зале» [8], — вспоминал Черкасов.

Действовал актер соответственно своему внешнему виду: двигался, подчеркивая необычность каждого движения, прыгал, резко вытягивал руки, ноги, стараясь еще более удлинить их, много пел, проделывал разные трюки. Все это находилось в том же стилевом русле, что и знаменитый танец «Пат, Паташон и Чарли Чаплин». Спектакль пользовался большой популярностью. Черкасов сыграл в нем около ста пятидесяти раз. Очевидным было и доброе влияние, которое образ Дон-Кихота оказывал на юных зрителей. Побывавший на одном из спектаклей А. В. Луначарский писал: «Спектакль очаровательно веселый. Великолепно угаданный педагогически» [9].

Следующая встреча Черкасова с образом Дон-Кихота произошла в самый канун войны на сцене Академического театра драмы имени А. С. Пушкина. Поставленный по пьесе М. Булгакова, спектакль философски осмысливал образ главного героя, трактовал его в трагедийном ключе. Для актера это был серьезный шаг по пути углубленного понимания образа. Но началась война, спектакль был показан всего несколько раз и остался в памяти лишь немногих зрителей.

В 1955 году Г. Козинцев пригласил Черкасова на роль Дон-Кихота в фильме, который он задумал снять по сценарию Е. Шварца. Актер с огромным волнением, всем сердцем воспринял это предложение. Отдался работе сполна, проводя на съемочной площадке по десять-двенадцать часов под знойным южным солнцем, не щадя ни

[7] Черкасов Н. К. Четвертый Дон Кихот. Л., 1958, с. 4.

[8] Там же, с. 16.

[9] Там же, с. 21.

сил, ни своего к тому времени не очень крепкого здоровья. Это был один из любимейших его образов, и он делал все, чтобы Дон-Кихот получился ярким, глубоким, одухотворенным.

Актер добился многого. На экране достоверно жил воистину благородный идальго, поборник справедливости, добра, чистоты. Это ощущалось во всем, начиная с внешнего облика, очень точно соответствовавшего внутреннему миру героя: седой ежик волос на голове с хохолком впереди, умные, добрые, светлые и печальные глаза, опущенные книзу кончики бровей, статная, худощавая фигура. Черкасов воплотил масштабный, трогательный и очень человечный характер Рыцаря Печального Образа. Налицо была актерская работа высшего класса.

И все-таки, как мне кажется, этот образ, к сожалению, не стал таким событием в искусстве, каким были многие другие работы великого актера. А ведь имелись как будто все основания для этого: роль полностью соответствовала индивидуальности актера... Но не оказалось в образе неожиданностей, подлинных открытий, что так привлекало, скажем, в Полежаеве, царевиче Алексее, Иване Грозном, Хлудове из булгаковского «Бега». Помешала этому, по-моему, чрезмерная академичность постановки, ее спокойная величавость, рассудочность, видимо, сдерживавшие темперамент актера.

Академика Дронова в спектакле по пьесе С. Алешина «Все остается людям», а затем и в фильме Г. Натансона Черкасов сыграл в последние годы своей жизни. Масштаб образа, предопределенный драматургией, укрупнялся личностью актера, обогащался его незаурядными человеческими данными. Роль стала лебединой песней актера, его творческим завещанием, вобрала в себя и как бы подытожила гражданские и художнические принципы, которые Черкасов всегда исповедовал в искусстве.

«Дронов... дорог мне как «человек улыбки», — признавался Николай Константинович, — который даже умирает с этой верой в людей, не растратив свой неиссякаемый запас жизнелюбия» [10]. И еще: «Я убежден, что мой Дронов совсем не обязательно должен называться академиком. Он мог быть и шахтером, и председателем колхоза, и врачом. Важно, что всюду он был бы личностью исключительной. Не «одним из многих», а одним из немногих, тем, кто ведет за собой, а не стремится затеряться в толпе» [11].

В черкасовском образе Дронова, может быть, особенно заметно то «личностное начало», о котором нередко вспоминают, анализируя работу сегодняшних актеров. Временами даже создается впечатление, что на экране мы видим просто актера вне образа, таким, каким он был в жизни, но это иллюзия. Хотя в Дронове многое идет от актера, но все это он переводит как бы в несколько иной регистр темперамента, иной «ритм мышления». Перед нами пример настоящего перевоплощения при минимальной внешней трансформации.

«Размышляя о сегодняшнем искусстве актера, — писал Черкасов в 1961 году, — непременно вспомнишь старую и вечно новую истину: «Мыслить — эмоционально, чувствовать — логично». Самое дорогое в искусстве актера — страстность мысли — и четкое выражение этой «внутренней бури» через слово, пластику, паузу. Сегодня гораздо доходчивее л а к о н и з м, чем дотошная подробность. Если ты можешь обойтись без жеста — обойдись без него. Но вообще-то пластический рисунок роли, характер, манера сценического исполнения не могут определяться абстрактно: они определяются природой художественного образа. Не представляю себе актерского искусства без перевоплощения. Проблему перевоплощения решают не великолепные гримы, делающие лицо актера неузнаваемым, а каждый раз новые ритмы мышления, найденные артистом» [12].

Эти слова написаны актером накануне работы над фильмом «Все остается людям», в период, когда почти каждую неделю он выходил на сцену в образе Дронова.

---

[10] Николай Черкасов, с. 270.
[11] Там же, с. 284.
[12] Там же, с. 269—270.

Крылатая фраза «Все остается людям» была близка актеру, прочувствована им за долгие годы творчества. Много общего существовало между Черкасовым и Дроновым в понимании общественного предназначения своей деятельности, в постоянном стремлении сочетать профессиональную работу с общественной, без которой ни тот ни другой не мыслили существования. Черкасов подтвердил это своей жизнью, многие годы являясь депутатом Верховного Совета СССР, бессменным председателем Ленинградского отделения ВТО, членом Советского Комитета защиты мира.

Поэтому так дорог был для него образ Дронова, человека, не прекращавшего, вопреки предостережениям врачей, неутомимую деятельность даже в оставшиеся считанные дни и часы жизни. По роковому совпадению образ завершил и творческий путь актера, стал его последним вкладом в искусство. Это совпадение еще более сблизило в сознании зрителей образ и его исполнителя.

Черкасов был прирожденным актером. Он никогда не хотел и не пытался стать, скажем, режиссером. Являлся однолюбом в искусстве, всецело поглощенным, одержимым своей профессией, не знал для себя ничего выше, привлекательнее, дороже, чем интересная, содержательная роль.

Путь его в искусстве не был гладким и легким. Периоды, когда его буквально засыпали предложениями новых ролей, сменялись годами, в которые он вынужден был ограничиваться только участием в нескольких старых спектаклях. И, конечно, несмотря на напряженную, насыщенную жизнь, он многого не успел сделать, талант его оказался далеко не исчерпан.

Но то, что он создал, — велико и прекрасно. Поэтому он жив и будет жить в сознании миллионов зрителей как наш современник, действующий, нужный художник, партийное, страстное, высокое искусство которого так созвучно нашему сегодняшнему дню. Всемирно признанный артист, Черкасов заслуженно вошел в число самых крупных представителей советской культуры.

Александр Зархи

Спасибо, что ты был!

В нынешнем, восемьдесят третьем году артист Николай Константинович Черкасов праздновал бы свое восьмидесятилетие. Но нет его на свете, и поздравить его мы не можем. Только памятью можно к нему обратиться, памятью его современников и вниманием потомков.

Впервые Черкасов возник передо мной, безбилетным четырнадцатилетним зрителем, на сцене Мариинского театра, ныне Театра оперы и балета имени Кирова. Возник, но остался неведомым в толпе статистов в опере «Борис Годунов». Единственное, что нас тогда внутренне объединяло, — это жаркое восхищение Борисом Годуновым — Шаляпиным. Но это мы выяснили через много лет.

Мы познакомились на картине «Луна слева», которую ставил режиссер Александр Гаврилович Иванов на ленинградской кинофабрике «Совкино». Я был одним из четырех сценаристов и учеником режиссера, а Черкасов исполнял небольшой эпизод, как и его партнер по театру и по эстраде Борис Чирков. В то время они уже играли в Ленинградском ТЮЗе в спектакле «Дон-Кихот», звонко прозвучавшем вольной выдумкой режиссера Б. Зона. Дон-Кихот и Санчо Панса. В концертной программе Чирков и Черкасов изображали популярных кинокомиков, один — шаровидного Паташона, другой — длинного и молниеносного Пата. А в фильме «Луна слева» оба играли скромных и дельных сельских работников, причем тогдашние задиристые эксцентрики усердно старались не ошибиться в бытовой достоверности своих персонажей.

Во время экспедиции в деревню мы с Черкасовым жили в одной комнате. Он не обращал на меня никакого внимания, и я, вечно занятый подготовкой к съемкам, не от-

влекался ни его выразительными рассказами, ни его ошеломительной пластичностью, занимательной не только в работе, но зачастую и в повседневной жизни.

Еще и не снился тот звездный перекресток, на котором счастливо столкнутся наши судьбы. Сначала обозначится дорожка к фильму «Горячие денечки», в котором Черкасов сыграл Лошака, а затем она неожиданно и рискованно приведет нас к «Депутату Балтики».

Странным и шальным казалось поначалу его желание играть профессора Полежаева. При его-то молодости и явно выраженной склонности к эксцентричности формы. Студия прочила на эту роль пожилого, импозантного, прекрасного актера Качалова. Это был эталон, к этой фигуре должны были клониться все приглашения. Гримировали под Тимирязева — прототип Полежаева, — снимали пробы, все выглядело благородно, уважительно, слишком правильно и скучно. Сняли Черкасова. Сходства с Тимирязевым ни малейшего, и в остальном, как говорится, все «недотянуто», все приблизительно. Но страстная вера в то, что профессор Полежаев — его роль, именно его, Черкасова, воспламеняла. Ведь проницательному взору открывался безграничный диапазон актера. А непосредственность юмора, сверкавшая в его таланте? Как ни странно на первый взгляд, это и было убедительным доводом в пользу Черкасова. Проглядев еще раз его неудачную пробу и отбросив сомнения, мы разыскали на съемках «Петра Первого» царевича Алексея — Черкасова с глубоко выбритым лбом, с затравленным взором, с пристывшим к лицу смятенным выражением молодого слабонервного человека. Было около полуночи (тогда разрешались сверхурочные съемки), откуда-то появилась бутылка шампанского, и на задворках декорации старинного дворца мы выпили по бокалу с растроганным царевичем за будущего депутата революционной Балтики. Традиционный посошок на дорогу.

А на следующий день на студии говорили: «Ну, мальчики чего-то чудят!» (Так нас с Хейфицем тогда называли, мы представляли «Первую комсомольскую кинобригаду».) Но мы не чудили, мы верили. В Черкасова верили.

Черкасов не работал над образом в часы положенных репетиций и домашних раздумий, он начинал неотступно жить в образе, беспрерывно обогащая его неповторимость и филигранную выразительность.

Счастливое то было время для режиссуры, когда фильм мыслился как событие не только для режиссера, но и для актера, и потому, вероятно, репетиции не были любезностью, которую актер оказывает режиссеру. И ни спешки, ни устали. Для репетиций «Депутата Балтики» мы выбрали в тогдашнем

На рыбалке

ленинградском Доме кино синюю гостиную — подобие квартиры Полежаева; и Черкасов неизменно облачался в черный сюртук и наклеивал усы и бороду, вместе с клеем хранившиеся в кармане. А ведь это был еще так называемый застольный период репетиционного времени. Мы сразу занимались поисками и внутренней, и внешней характеристики Полежаева, считая, что одно крепит другое. Как говорил Мейерхольд: «Мастерство — это когда *что* и *как* приходят одновременно».

...Разве забудешь, как в ленинградскую нашу квартиру заходил то хлипкий царевич Алексей, то вихревой антипод его, сам Петр Первый, то погруженный по уши в скудость быта хлестаковский слуга Осип, то экспериментирующий мечтатель Мичурин и всякие другие люди разных веков и разных характеров? Это Черкасов, возвращаясь к себе домой из театра или с «Ленфильма», часто не мог пройти мимо, чтобы еще и еще не просуществовать в новой роли. Казалось, даже сны ему снятся не свои, а «персонажные».

Для режиссера подобная, бьющая из нутра, неугомонная актерская увлеченность — как желанный фонарь в переулках общего поиска образа.

А как дорога была его жертвенная готовность служить своему искусству!

...Вскоре после войны на студии «Ленфильм» снимался фильм об изобретателе радио русском ученом Александре Степановиче Попове. Играл его Черкасов. В ненастный день, насквозь продуваемый ветром, встретил я на трамвайной остановке Николая Константиновича, до озабоченных глаз закутанного теплым шарфом. Я знал, что он болен и ему настрого предписан постельный режим.

— Да ты же болен, Коля!

— В Кронштадт я. На съемку. Понимаешь, в группе сейчас машин не хватает, — торопливо объяснял, не отодвигая шарфа от лица.

— Ты с ума сошел! Температура...

— Мне надо добраться до гавани, а уж оттуда попутный катер всегда добросит меня до Кронштадта.

— В такую непогоду! Температура...

— Нельзя иначе. Неудобно как-то. И так едва собрали массовку. Неудобно. Люди старались.

И втиснулся в подошедший трамвай.

Велико было в нем уважение к чужому труду. Собственная звонкая слава никогда не затмевала значения чужих рабочих усилий. И слова Дон-Кихота, сыгранного Черкасовым в разной режиссерской трактовке в театре и в кино: «А я говорю тебе, что верую в людей», — звучали словами Черкасова.

В фильме «Анна Каренина» я мечтал снимать его в роли Каренина. Но между нашими эскизными наметками образа и началом работы прошло три года. Николая Константиновича поразила проклятая эмфизема легких. Он уже с трудом дышал. Было мучительно всякое напряжение, он утратил свободу движений, и покинуло его былое неистовое погружение в работу. Все это беспощадно подтвердилось в пробной съемке. Я жестоко винил себя за свой просчет — за то, что снимал эту пробу, за то, что поверил в чудо, неподвластное болезни. Я понимал, что обязан ему написать, чистосердечно, правдиво, ведь он поймет, он — профессионал. А как написать? Написать, что, мол, стар ты стал, братец, и я, как неумолимое зеркало, тебе об этом объявляю? Я пробовал, я писал и, казалось, осторожно, деликатно, а слова били и стучали, как гвозди о гробовую доску, и я в слезах рвал судорожно исчерканные черновики. Я не мог ранить старого друга, гениального актера... не мог...

Черкасова любили, почитали, награждали, слава его была прочна и заслуженна, но как рано настиг неотвратимый и жестокий процесс болезненного угасания. А такому актеру жизнь вне сцены, вне экрана, вероятно, казалась бессмысленным, невнятным умиранием.

Когда моей жизнью овладевает новый замысел, то независимо от времени и места, где должно развернуться действие нового фильма, я неизменно хватаюсь за Чехова. Восхищаясь и воодушевляясь его лаконичным мастерством и творческим методом психоло-

гического и эстетического познания человеческого характера, я, как могу, стараюсь примерить, применить это при сочинении сценария. И так же, когда предстоит мне выбор актера на ту или иную роль, я воскрешаю для себя Черкасова. Сквозь его органичный артистизм, как сквозь магические очки, я вглядываюсь в других актеров. Я благодарно ценил его виртуозное умение владеть своим телом и голосом, его юмор, тактичность эксцентрики, странно приобщающей к достоверности изображения.

И в те дни, когда тормошили воображение впечатления о безвестных передвижных театрах, я случайно наткнулся на обрывок моего письма к Черкасову. Это окончательно определило мое решение сделать фильм об актере. Не его, не черкасовской судьбы. Не о прославленном, не о столичном, но так же преданно, влюбленно и талантливо служившем своем на роду написанному призванию. И в память о Николае Черкасове я снял фильм «Повесть о неизвестном актере».

...Подспорьем в создании роли, в проникновении в предложенную автором психологию персонажа оборачивался и живой интерес Черкасова к людям, доброе неравнодушие к чужим судьбам. Как у депутата Верховного Совета СССР, у него было точно обозначенное место и время для приема избирателей, но как часто звонили прямо домой с долгими, взволнованными просьбами по телефону. Был ли занят или отдыхал, гости ли торопили, налив праздничные бокалы, или ворчали домашние, охраняя его покой, — от всего отмахивался, дружелюбно и серьезно откликаясь на каждый звонок о помощи. Для него это были звонки от людей по ту сторону сцены или экрана, а с ними он был кровно связан. Это к ним обращался он в разном обличье, к разуму их, к сознанию их и к сердцу. Для познания истины и справедливости он существовал как актер и как общественный деятель.

Обычно после премьеры спектакля или фильма создатели его выходят на сцену. И не раз великий артист Николай Черкасов низко кланялся бурно аплодировавшей публике. И будто к нему относятся запомнившиеся мне стихи:

Артист все кланяется, все кланяется,
По скулам его стекает пот,
Ноги его дрожат, как у коня
после жестокого бега...
Артист все кланяется, все кланяется.
А мгновение назад держал он в горсти
этих людей,
Швырял их на землю, к звездному небу
их поднимая,
Великими делал и жалкими.
И непонятно мне, почему он теперь кланяется,
А не люди падают перед ним на колени.

Леонид Трауберг

Первый среди равных

Мне посчастливилось работать с...

Но нет, оставим неточности. Возьмем на вооружение, чего это ни стоило бы, правду. Мне не посчастливилось работать с великим актером. Работа была. Счастья не было.

Просто удивительно, что Козинцев и я, живя в одном городе с Черкасовым, зная его почти что с первых дней нашей работы в кино, не снимали его. Казалось бы, вот уж был *актер нашего племени. Если десять лет* нашей деятельности в театре и в кино связаны с тем, что принято называть «эксцентризмом», больше всех прочих по пути с нами было Черкасову. Вот был эксцентрик в самом чистом, точном смысле слова. А если подумать о том, что в начале 30-х годов мы пошли по иному пути, я сказал бы, вовсе не отрицающему то, чем раньше жили, но уже не отвергающему психологический рисунок, то и Черкасов примерно в то же время пришел к замечательному образу в спектакле «Мольба о жизни», а в 1936 году к Полежаеву.

Объяснить отсутствие у нас ролей для Черкасова скорее всего можно двумя причинами. До 1931 года мы почти исключительно занимали в фильмах актеров нашей мастер-

ской ФЭКС. А потом началась трилогия, в которой для Черкасова возможен был лишь эпизод. Хорошо, что мы не заняли его в эпизодах, для этого он был слишком ярок.

В 1940 году Козинцев и я приступили к постановке фильма «Карл Маркс». Образ Маркса должен был создать Максим Штраух, Энгельса репетировал Черкасов. Фильм дальше не пошел, помешала война.

В 1948 году мне была поручена постановка фильма об Александре Попове. Героя играл Черкасов...

Но здесь требуется отступление.

Огрубляя, сказал бы, что существует два рода прекрасных актеров. Одни в жизни совсем не примечательны, смотришь на них и диву даешься: неужто это тот, кто вчера потряс зрительный зал? В «Египетских ночах» Пушкина такой пусть не актер, но чтец показан. Только что внушающий Чарскому презрение, даже отвращение делец, мелкая душонка вдруг превращается во вдохновенного героя, в бога. Как если бы, говоря современным языком, повернули выключатель — и вдруг электрическая лампочка засветилась, зажглась.

Черкасов принадлежал ко второму типу: он был источником света, горящего непрерывно. Похоже, он играл все двадцать четыре часа, вероятно, даже во сне. Вы стояли рядом с ним, говорили о самом будничном, самом «неигральном» и все равно чувствовали: этот человек живет как воплощение игры. Не только в дни славы, но и в первые годы его деятельности, встречаясь с ним, люди светлели, подбирались, как если б входили в нарядно освещенный зал.

Помню: незадолго до своей смерти, на вечере в Доме кино, говоря о своих творческих планах, Черкасов сказал с озорной улыбкой, что хотел бы, к примеру, сыграть Жоржа Помпиду. В ту же секунду, нет, в четверть секунды перед нами на эстраде оказался французский президент. Мы все оцепенели, потом грохнули восторженные аплодисменты. Как жалко, что немногие видели Черкасова, исполняющего какие-то до слез уморительные скетчи в домашней обстановке.

И тут буду писать о том, о чем писать нелегко. Понимаю, что мало кто со мной согласится. Очень возможно, что совсем я неправ, и все-таки не могу не написать.

Иван Грозный, Александр Невский сыграны Черкасовым по-настоящему значительно. Перефразируя гамлетовские слова, скажем: «Был Черкасов царем с головы до ног».

И (тут понимаю, что, может быть, кощунственно об этом говорить) с головы до ног — и не больше. Того, что понимается как глубина постижения, как диалектика образа, не вижу я ни в Невском, ни в Иване. Возможно, это было и не нужно, ставилась задача иного порядка. А все-таки настаиваю: неполный накал. Не то, что должно было явиться подлинно актерским триумфом. Опять-таки не триумфом представления, а перевоплощением в самом значительном смысле этого слова. Такого перевоплощения добился Черкасов (и режиссеры) в образе Полежаева, человека, не менее значительного, чем все цари вместе взятые.

Но я пишу не для того, чтобы судить о других режиссерах.

Я отчетливо понимаю, что не нашлось у меня сил превратить в живую, соответствующую подлиннику фигуру Александра Попова. Готов полностью признать свою вину. И все же... Я столкнулся с явлением, которое полагаю не только огорчительным. Актер на экране не ходит, а выступает, не говорит, а произносит, не живет, а изображает жизнь... Пусть правильно буду я понят: говорить хотелось только о своей неудаче: не посчастливилось мне работать по-настоящему с великим актером. Постановку не я заканчивал...

Черкасова я любил и почитал. И не стану скрывать, больно, очень больно бывало, когда приходилось актеру изредка играть вот так: в порядке «светит, но не греет».

Всем существом своим он стремился к одному: к работе в искусстве. Не один я виноват в том, что нередко перед ним ставились задачи, ненужные искусству. Он оставался актером, позволю себе не сказать, а произнести: «первым среди равных».

Мне посчастливилось знать его.

Михаил Кузнецов

Это была Великая Школа

Недавно я побывал в Алма-Ате, где во время войны находились в эвакуации две наши ведущие киностудии — «Мосфильм» и «Ленфильм». Прошло более сорока лет. Город трудно узнать. Гостиницы «Дом Советов», где пришлось провести целых три года, уже нет. Сколько же тогда там проживало удивительных людей! Писатели, режиссеры, актеры, композиторы, кинематографисты разных профессий... Теперь на этом месте стоит большой многоэтажный дом...

Вот там, в этой переполненной гостинице, Сергей Михайлович Эйзенштейн дал мне прочитать сценарий его будущего фильма «Иван Грозный». Это был первый вариант, еще без диалогов. И я, честно говоря, во многом не разобрался. Кое-что Эйзенштейн пояснил, а на вопрос, кто будет играть царя, ответил со значением:

— Николай Черкасов.

Я, конечно же, знал Черкасова по его ролям. Он всегда удивлял, покорял, вызывал споры среди студентов — начинающих актеров. А создание образа профессора Полежаева поставило Черкасова в шеренгу самых

В поисках «зерна» роли...

выдающихся художников. И вдруг играть вместе с самим Черкасовым!

В начале 1942 года Николай Константинович приехал в Алма-Ату. Приехал из Новосибирска, куда был эвакуирован Ленинградский театр драмы имени А. С. Пушкина.

В свой первый приезд Черкасов был в Алма-Ате всего несколько дней. Прочитал сценарий, долго беседовал с Эйзенштейном, искал грим. Мне так и не удалось с ним тогда познакомиться. Актер торопился в Новосибирск.

...Меня Сергей Михайлович утвердил на роль опричника Федора Басманова.

— А отца, Алексея Басманова, знаете, кто будет играть? — спросил Эйзенштейн. — Замечательный украинский актер Амвросий Бучма. Скоро приедет. Мы с ним списались.

Приехал Бучма. Он был с Театром имени И. Франко тоже в Казахстане, в Семипалатинске.

Из Омска отозвался Абрикосов. Из Чимкента — Михаил Названов.

Из Ленинграда в Алма-Ату в эти дни прибыла группа братьев Васильевых, снимавшая «Оборону Царицына». Из актеров этой группы на роли в «Иване Грозном» Эйзенштейн выбрал Михаила Жарова и Павла Кадочникова.

По совету Черкасова на роль Пимена был приглашен старейший актер Ленинградского театра драмы имени А. С. Пушкина Александр Мгебров — интереснейший человек.

Людмила Целиковская была утверждена на роль Анастасии.

Так постепенно, с огромными трудностями был собран весь актерский состав. Съемки начались зимой. В двадцати пяти километрах от Алма-Аты, в колхозе имени Второй пятилетки...

Позднее Эйзенштейн рассказывал, что на первой беседе с Черкасовым по поводу «Ивана Грозного» Николай Константинович вспоминал, как когда-то юнцом он работал в мимическом ансамбле Мариинского оперного театра и имел возможность множество раз видеть на сцене Федора Ивановича Шаляпина. И видел его в роли Ивана Грозного в «Псковитянке». Черкасов показывал Эйзенштейну, как ходил Шаляпин, как смотрел, какой у него был посох, какой грим. За несколько часов беседы с Эйзенштейном актер с «помощью» Шаляпина проиграл несколько сцен. После чего Эйзенштейн заметил: «Вот так и играйте!..»

И дальше, помнится, о том, как играть, разговора на съемках не было. Здесь следует учесть, разумеется, что для Эйзенштейна и Черкасова это была уже вторая встреча: в 1938 году они вместе сделали «Александра Невского».

Меня поражало, как Николай Константинович легко овладевал мизансценами Эйзенштейна. А надо сказать, это было нелегкое дело. Ведь у Сергея Михайловича все было продумано до мелочей, до поворотов, наклонов, даже жестов. Актеров он просто вгонял в свои «оглобли». Сразу, с непривычки актерам это нелегко. И когда я, пришелец из студии Станиславского, недоумевал, а то и противился, Эйзенштейн говорил: «Вот посмотрите на Черкасова. Он все может. Он идеальный киноактер».

Я поражался и тому, как себя держит Черкасов на съемке: все время шутит, смеется. Подзадоривает, разыгрывает товарищей. И это сразу после сложнейших эйзенштейновских съемок!

Сергей Михайлович сам любил шутку, легко входил в любой черкасовский розыгрыш, но потом вдруг произносил: «Приготовились!..» И Черкасов замирал, брал посох, выпрямлялся, появлялась жестокость в его глазах, он тихо сквозь зубы бросал: «Можно».

Идет съемка. Черкасов все делает без помарки. Готовят другой дубль — и опять Черкасов на время сбрасывает с себя Ивана. Шутки, смех. Однажды я даже сказал Сергею Михайловичу: дескать, снимаем трагедию, а на съемке царит «комедия». «А как же? — спросил Эйзенштейн. — Работать надо весело! Разве в унылом, трагическом настрое можно пробыть восемь часов кряду? Этак ведь и на экране тоскливо станет. А Черкасов — опытный мастер, он умеет сохранять энергию. Учитесь у него!»

Со времени постановки «Ивана Грозного» прошло много лет. Детали стерлись, но общую атмосферу тех дней я помнил всегда. И когда мы встречаемся, правда, редко, с Павлом Кадочниковым, Владимиром Балашовым, мы всегда вспоминаем то далекое время, ставшее для нас, тогда молодых, великой школой.

...В 1946 году я снимался в фильме Иосифа Хейфица и Александра Зархи «Во имя жизни».

Поначалу, как я слышал, режиссеры собирались в роли доктора Петрова занять Черкасова, но потом решили, что актер должен быть значительно моложе. Был приглашен Виктор Иванович Хохряков.

И вот однажды на площадке появился Черкасов. Пришел к друзьям, с которыми в свое время сотворил шедевр — профессора Полежаева. Шутили, смеялись. Вдруг Черкасов сказал: «Хочется мне у вас чего-нибудь поиграть. Иосиф и Шура, неужели у вас для меня ничего нет?» Хейфиц говорит: «Коля, ну ничего, ничего... Есть вот роль санитарки, на которую еще актрису не нашли...»

— Какая санитарка? — поинтересовался Черкасов.

— Какая?.. Старушка... сидит у телефона...

— А может, санитар? Старик? А?

— Вообще-то... А тебе это интересно?

— Дай сценарий!

Взял сценарий и ушел. А часа через два вошел старик. Седые волосы ежиком. Большие прокуренные усы. Николай Константинович как-то скривил ноги, прошелся по площадке — все хохотали. В этом году по телевидению повторяли «Во имя жизни». Черкасов играет отменно.

Написан ли был хотя бы один сценарий именно для него, для актера гениального дарования? Он снимался, так сказать, в текущем репертуаре. После «Дон-Кихота» Черкасов не появлялся на экране целых шесть лет! Это не расточительство — такого мастера «держать в запасе»? У входа на «Ленфильм» надо бы поставить бронзовые бюсты Николая Черкасова, Бориса Бабочкина, Николая Симонова, Бориса Чиркова. Они это заслужили.

Людмила Целиковская

И мастерство, и вдохновенье

Среди моих наставников Николаю Константиновичу Черкасову принадлежит одно из первых мест.

...Сергей Михайлович Эйзенштейн пригласил меня сниматься в фильме «Иван Грозный» в роли царицы Анастасии, первой жены царя. Мне, только что вышедшей из театрального училища имени Б. В. Щукина, это показалось страшным и несбыточным. Я и сейчас с трудом представляю себе, как это я все-таки решилась переступить порог павильона, в котором почти в натуральную величину был воссоздан интерьер Успенского собора.

Когда я вошла в павильон, Черкасов, окруженный актерами (там были Бучма, Бирман, Абрикосов, Кадочников, Кузнецов), что-то увлеченно рассказывал. Очевидно, рассказ был забавный, так как все весело смеялись. Начала улыбаться и я (на нервной почве, наверное) и с этой глупой улыбкой предстала перед Эйзенштейном, который стоял у кинокамеры.

Вдруг слышу громкий, раскатистый, великолепного тембра голос:

— А, вот и цариху мою привели!

Так приветствовал меня в первый раз Николай Константинович, с которым предстояло работать бок о бок около двух лет.

Сначала мне было нелегко. Грандиозность постановки, партнеры — великие артисты, мой измененный профиль, с наклеенной переносицей, тяжелые, почти как настоящие, исторические костюмы — все это как-то подавило меня, с ролью ничего не получалось...

Однажды в гримерной (а грим и Черкасова, и мой занимал почти два часа) Николай Константинович что-то запел. Музыка показалась мне знакомой: это была музыкальная иллюстрация к драме А. С. Пушкина «Борис Годунов»:

Ты проходишь мимо келии, драгая,
Мимо кельи, где монах-чернец живет...

Непроизвольно стала тихонечко подпевать и я (видно, сказались годы учебы в Гнесинском музыкально-педагогическом училище и то, что папа — дирижер). И тут вдруг как-то сама собой пропала натянутость, неловкость, которую я всеми силами раньше не могла преодолеть.

Я нашла общий язык, вернее, мотив, с «моим» Иваном Грозным!

Потом мы перепели с Черкасовым много песен, арий, даже опер. Пели вдвоем всего «Фауста». Иногда он вел основную тему музыкального куска, а я — аккомпанемент. Когда мне не хватало голоса для басовых нот, Черкасов мигом переходил на аккомпанемент, изображая с удивительной музыкальностью весь оркестр, от скрипок до литавр.

Я не знаю больше ни одного драматического актера, который обладал бы подобной музыкальностью и слухом. Он мог менять тембр своего голоса, подражая то Шаляпину, то лирическому тенору, то колоратурному сопрано, мог голосом изобразить звуки трубы и гобоя, контрабаса и рожка.

...Это был первый шаг к дружбе и взаимопониманию, которые мне были так необходимы в моей трудной задаче — сыграть свою роль достойно.

Вместе с Черкасовым мы изучали обычаи, нравы эпохи Ивана Грозного, учились носить царские одежды и регалии. Надо было строить, «лепить» роль, словом, работать.

Николай Константинович был одержим духом постоянного беспокойства и поиска. Он, как мы говорим, был просто «болен ролью».

Воображение Николая Константиновича было ярким и щедрым, у него могучий дар импровизации рождал непрерывно самые неожиданные варианты. И часто случалось так, что интуиция и опыт актера подсказывали наилучшее решение.

Но это только во время репетиций, установки света, решения кадра. Как только находили искомый вариант, вся сцена чеканилась в определенную форму, а после магических слов Эйзенштейна: «Внимание! Мотор!» — ничто не могло ее изменить. Все зависело теперь от углубления и наполнения этой выкованной формы.

Вот почему так интересно было смотреть и изучать дубли одной и той же сцены — как будто одинаковые и в то же время порази-

«Все остается людям», Отец Серафим — А. Попов, Дронов — Н. Черкасов

тельно разные. Это был великолепный пример актерского мастерства и вдохновения.

...Черкасов очень любил рассказывать и делал это великолепно. Вспоминаю его рассказ о праздновании юбилея Джамбула, на которое он был приглашен вместе с другими деятелями кино. Его я слышала раз восемь, и Николай Константинович находил все новые краски, новые смешные детали, легко и характерно изображая то самого юбиляра, то его гостей. Подобных новелл-спектаклей у Черкасова были десятки. Так, побывав однажды на базаре в Алма-Ате, он тут же сочинил новеллу «про базар». Сочинительство, импровизация были у него в крови. Он покорял и заражал своих слушателей.

Несколько раз вместе с ним и другими актерами ездила я за границу. И всегда Николай Константинович был душой делегации. Фантазия, творчество, юмор били у него через край. Как это было непохоже на представления многих иностранцев о наших «чопорных и скучных» делегациях! Успех и популярность, которые завоевал Николай Константинович Черкасов у французов и индусов, итальянцев и англичан, трудно описать. А нашу любовь к нему, наше преклонение перед ним невозможно выразить словами.

Людмила Касьянова

Высокий человек

Настоянный на полыни сухой жаркий ветер. Белые ленты горячих, мягких от пыли дорог. Желтые, покрытые жесткими колючками невысокие холмы. И наша «испанская» деревня Ламанча, построенная на одном из этих рыжих холмов, неподалеку от крымского села Шепетовка...

Все это живо стоит в памяти, сохраняя цвет, запахи, вкус того удивительного лета. Незабываемого лета моей жизни, когда все было впервые: киностудия, роль, съемки, встречи...

Приглашение, совершенно неожиданное для студентки Московского авиационного института, сыграть роль Дульсинеи в фильме «Дон-Кихот», привело меня в новый, дотоле неведомый мир кино. Судьба одарила меня по-царски: попав впервые на съемочную площадку, я стала партнершей Николая Константиновича Черкасова.

Сегодня, много лет спустя, я способна в полной мере оценить, сколько такта, терпения, доброты проявили режиссер Григорий Михайлович Козинцев, Николай Константинович, другие опытные, широко известные кинематографисты по отношению к неподготовленной, ничего не умеющей в кино девочке. Со мной занимались — постоянно и много. Но этот процесс обучения профессии велся тактично, доброжелательно и даже незаметно для меня.

В Ленинграде, еще до начала съемок, да и во время их, у нас было немало застольных репетиций. Как поняла позднее, они проводились в основном для меня. И когда, закончив очередную репетицию, Григорий Михайлович говорил: «Встретимся завтра» и обращался к Черкасову: «В какое время вам удобно, Николай Константинович?», — актер открывал свою записную книжку и среди множества завтрашних дел всегда находил время, чтобы еще и еще раз повторить сегодняшнюю сцену. Ни взглядом, ни жестом, ни вздохом не выражал он своего недовольства или раздражения по поводу непрофессиональности партнерши.

...Раннее утро в прибрежном поселке Коктебель, где живем мы в период натурных съемок. Свежо и прохладно. Иссушающая жара наступит потом, ближе к полудню, когда в костюмах, гриме мы будем на самом солнцепеке, поджариваемые к тому же осветительными приборами (фильм широкоэкранный, цветной и требует дополнительного света). Сейчас же свежо до дрожи и нестерпимо хочется спать. Полусонная, сажусь в машину, чтобы ехать на съемочную площадку. На переднем сиденье — Николай Константи-

нович. Он что-то рассказывает водителю, и тот, давясь от смеха, валится грудью на баранку.

Низкий грудной, с бархатной хрипотцой голос Черкасова поначалу едва доходит до моего сознания — так хочется спать.

— А вот вчера в парке... — полуоборачивается ко мне Николай Константинович.

И далее следует такой уморительный рассказ, что через минуту мы с шофером захлебываемся от смеха, я чуть не сползаю с сиденья.

По дороге к нам в машину подсаживаются другие актеры, тоже заспанные и сердитые. Легко, незаметно Николай Константинович втягивает их в наш общий веселый разговор. Он вновь повторяет вчерашнюю историю в парке, но она обрастает новыми забавными деталями, и я снова хохочу вместе с новыми слушателями. В пять часов утра наша машина подъезжает к съемочной площадке, и мы шумной веселой ватагой вваливаемся в сонную гримерную, принося с собой энергию и бодрость, достаточные, чтобы расшевелить окружающих.

Так начинается съемочный день.

Потом, в середине дня, будут периоды страшной усталости, оцепенения от жары. Николаю Константиновичу труднее, чем кому-либо другому. Поверх шерстяного костюма на нем металлические латы, на голове медный тазик — рыцарский шлем сеньора Дон-Кихота. Солнце раскаляет их, как сковородку на огне. У меня от жары течет грим, а ведь на мне только холщовая рубаха и я босиком. Страшно даже представить, как душно и тяжело бедному идальго. Как же он, наверное, устал: ведь роль огромная и сложнейшая...

Но наступает короткая пауза. И через несколько минут из-под тента, где расположился Черкасов, доносится смех. Николай Константинович «показывает».

— Знаете, как ходит прусский офицер?

Черкасов вскакивает со складного кресла. Он мгновенно преображается. На ветхий костюм бедного испанского сеньора падают отблески мощи всей прусской империи. Черкасов вырастает на глазах, шея вытягивается, глаза стекленеют до цвета молочных опалов. Деревянно вскидывая ноги, он марширует перед нами.

В игру включается Юрий Владимирович Толубеев. Его любимый персонаж — обезьяна Чита. А если здесь и Серафима Германовна Бирман, то мы становимся зрителями такого великолепного импровизированного представления, каких мне более не приходилось видеть. Как много они знали, видели! Как много умели!

И опять на смену усталости приходит ровное, хорошее настроение, приходит бодрость.

Истории и показы появлялись в определенных ситуациях: когда окружающим было трудно или неуютно. И хотя самому Николаю Константиновичу было в этот момент не легче, а иногда и труднее, чем другим, он находил силы помочь товарищам. Помощь была тактичной, незаметной, не выражалась в советах или соболезнованиях. Просто Николай Константинович владел даром человеческого общения, умел менять настроение человека, умел поднимать его энергию, вселять бодрость и уверенность в собственных силах. Ах, какой это редкий и драгоценный дар!

Мне кажется, подсознательно, не умом, а, как говорят, сердцем он чувствовал, что значит встреча с ним, знаменитым артистом, для каждого человека. И он умел эту встречу, самую короткую, самую мимолетную, наполнить особым смыслом и значением. Подходила робкая девушка с просьбой дать автограф, и Черкасов приветливо улыбался, находил несколько добрых слов, и она уходила, надолго унося с собой ощущение доброты и человечности знаменитого актера. Никогда, никогда Черкасов не говорил надменно, через плечо, не смотрел «мимо». А ведь он был действительно артистом с мировой славой, человеком, вероятно, уставшим и от знаков популярности, и от пустых разговоров, и от просьб об автографах...

В 1963 году мы встретились в Берлине. Я снималась на киностудии ДЕФА в фильме «Пока я жив», посвященном Карлу Либкнехту, играла Софью, его жену. Неожиданно в

посольстве узнала, что в ГДР приезжает Черкасов.

Когда я между делом сказала об этом режиссеру фильма Гюнтеру Райшу, тот буквально взорвался. Дело в том, что в сценарии была роль профессора-музыканта Ведлера. В отличие от других реальных исторических персонажей фильма, этот образ был собирательным. В нем должны были воплотиться черты той части прогрессивной немецкой интеллигенции, которая нашла силы и смелость выступить в поддержку Либкнехта. Роль была невелика по объему, но имела большое значение в общей драматургии произведения.

Райш, человек редкой энергии и темперамента, чуть не шепотом (от волнения) признался мне, что мечтал видеть в этой роли Николая Константиновича Черкасова, но ему неудобно обращаться с предложением сыграть фактически в эпизоде к знаменитому актеру, который для него, Райша, значит так много... Словом, деликатная миссия «произвести разведку» была поручена мне.

Николай Константинович с интересом отнесся к моему сообщению. Сказал, что готов встретиться с режиссером. Но свидание это так и не состоялось. Райш поначалу просто не поверил, что Черкасов, сам Черкасов может согласиться играть у него небольшую роль. А когда, наконец, набрался смелости, актера уже не было в Берлине...

Сейчас, по прошествии стольких лет, благодарно помню всех. И — не в ущерб другим, не с умалением их доброты, отзывчивости, мудрости — первым вспоминаю Николая Константиновича.

Андрей Попов

В поле притяжения

Впервые я встретился с Николаем Константиновичем Черкасовым в 1950 году на съемках фильма «Мусоргский». Для меня, совсем молодого актера, он был богом. Прежде всего поражало то, как владел он мастерством перевоплощения — способностью постигать мир совершенно другого человека. Не этим ли объясняется его тяга к общению, жадность даже какая-то? Я играл Римского-Корсакова. Впрочем, роли, по сути, не было: каноны биографического фильма тех лет требовали отразить деятельность «Могучей кучки» в полном объеме, но на деле это сводилось к перечислению фактов и к присутствию исторических лиц. А у Черкасова была роль Стасова — одна из самых важных в картине: Стасов — идейный отец «Могучей кучки», ее духовный центр. Так вот, для молодежи, участвовавшей в картине, Николай Константинович был таким же духовным центром. Все мы находились в поле притяжения его богатейшей личности. Думаю, не будь даже восторженного преклонения перед ним, нашим кумиром с детства: еще бы — «Дети капитана Гранта», «Депутат Балтики», «Александр Невский»! — все равно невозможно было сопротивляться магии этого обаяния и духовного богатства.

И его тянуло к молодежи, он все время был с нами. Думаю, это объяснялось не профессиональным стремлением (кажется, Черкасов никогда не занимался непосредственно преподавательской деятельностью), но скорее — духовным.

Атмосфера наших взаимоотношений перешла в фильм, сохранилась в нем вопреки некоторой прямолинейности образа Стасова в сценарии. Черкасов был душой съемочной группы. Он был для любого живой легендой: и для кинематографиста, и для рядового зрителя.

Помню, как утром после ночных съемок он

тащил нас на рынок, мы заходили в какие-то чайные. Открыты они были или закрыты — все равно: перед Черкасовым все двери раскрывались моментально.

Потом мы встретились на съемках фильма «Все остается людям». Черкасов пришел на съемочную площадку уже с готовой, по существу, ролью, которую он играл — и с большим успехом — в театре. Конечно, работая над ролью в кино, он корректировал ее применительно к специфике этого вида искусства, но общая концепция к этому времени отстоялась. А мне еще предстояло понять своего героя, осмыслить его позицию. Позиция у отца Серафима достаточно непростая. Откуда, как возникают бездуховность, бездушие, порождающие ложь, предательство, подлость, — моего героя эти вопросы занимают всерьез. Это не банальный служитель культа, а умный, много думающий человек, напряженно ищущий со своих позиций ответы на очень сложные и серьезные вопросы современного мира. Так написан он у С. Алешина, так я и стремился его играть. В спектакле партнер Черкасова несколько торопился подчеркнуть уязвимость позиции своего героя. И соответственно интонации Дронова — Черкасова в этой сцене были изначально победоносными, звучали как требование противнику немедленно сдаться. Но к моему отцу Серафиму, каким я его видел, такие интонации были неприложимы. И я продолжал настаивать на своей трактовке.

Менять интонацию Черкасову было нелегко — и психологически, и чисто физически. Снимался он уже тяжело больным. И это сказывалось — появилась какая-то непроизвольная экономия сил, именно непроизвольная, потому что мириться с болезнью он не желал — даже в мелочах. (Помню, как тайком, украдкой — врачи категорически запретили ему курить — делал одну-две затяжки, выпросив у кого-нибудь сигарету. Потом и эти затяжки украдкой, и игру на рояле я увидел в фильме.)

Перестраиваться ему было невероятно трудно, думаю. И если в конце концов он принял моего героя таким, каким я его видел, то потому, что при любых, даже таких трагических обстоятельствах, последнее слово в нем оставалось за художником. Он-то понимал, что по масштабу личности своей его Дронов требовал соответствующего оппонента. Банальный поп академику Дронову не соперник — тут и поединка бы никакого не было. Последовательность в художественных решениях Черкасову не изменяла никогда.

Черкасов — великий мастер перевоплощения. На мой взгляд, это мастерство и составляет образную природу актерского искусства. Я говорю не об умении изменить свою внешность. Речь о способности *стать другим* в роли, *понять* этого другого, сделать своим сначала чужой, далекий от тебя опыт.

А сегодня актер нередко «подтягивает» образ к себе, подчеркнуто демонстрирует себя в образе кого-то. «Я в предлагаемых обстоятельствах» — это очень важно, это необходимо, тут и спору нет, но ведь остановиться на этом — остановиться всего на полпути. Идти можно только от себя, но идти до конца. Мне кажется, это значит: прийти к *другому*, постигать его мир, тем самым делая его опыт своим и расширяя свой собственный. В этом вечная сила актерского искусства.

Когда Черкасов шел по улице, сразу было видно — идет актер. Он и шел по-особенному, и одевался. Это был актер «с головы до пят». Я не о внешних атрибутах эдакого провинциального Актер Актерыча — «бабочка», волосы до плеч. Нет, тут другое: достоинство профессии. Слава богу, что я застал еще в театре художников, в которых это так отчетливо проявлялось: Черкасова, Николая Симонова, например. А во МХАТе мне рассказывали, что все «старики» являлись на репетиции — на репетиции! — «в крахмале». Потому что для них это была не просто служба, не просто работа даже, но — священнодействие. Впрочем, важно не то, в каких формах это ощущение проявляется у актера. Необходимо, чтобы оно не исчезало.

У Черкасова, в Черкасове оно жило всегда — и это, думаю, главное для нас, его наследников.

Сергей Юрский

Могучая нежность

Он был большой — высокий и вообще большой. Он был уравновешенный. Он был благородный. Великолепная цельность личности в любой роли стала результатом его творчества.

Произнесено имя — Черкасов, и перед глазами прежде всего не общеизвестные фотографии из спектаклей, не кадры из фильмов, перед глазами: Невский в дожде. Мокрый зеркальный асфальт, спешащая толпа зонтов. Мельничный водяной шорох шин... Сад отдыха... Аничков дворец... Фонтанка, до блеска вымытые дождем клодтовские кони, кино «Титан», Литейный... Он идет из своего театра в свой Дворец искусств, на Невский, 86. Он выше всех, он виден издалека. Идет широко и неторопливо, не прячась от весеннего дождя. Его узнают, на него смотрят. Но никто не посмеет толкнуть соседа локтем, показать пальцем, уставиться — гляди, мол, артист идет! Просто смотрят, почтительно улыбаются, неназойливо здороваются. Он отвечает — естественно, вежливо, но не отвлекаясь от своих мыслей. Идет широким шагом — органичный и невероятный!

Как многие из моего поколения, я обожал его с детства. Я особенно обожал его, потому что он дружил с моим отцом, и мне доводилось видеть его близко. Приближение только усиливало впечатление. Потому что Черкасов не «играл» благородных людей, а был благородным. Он очень интересовал меня, и я зачитывался потрепанной старой книжкой, бывшей у нас в библиотеке, — книжкой о Черкасове. Она начиналась так (цитирую по памяти): «Когда молодого артиста спросили о его мечте, спросили, что он хотел бы сыграть, он сказал — дерево! Нет, не из сказки, не персонаж, не символ, а само дерево — со стволом, с ветками-руками, дерево растущее, живущее, стоящее под солнцем и ветром». Это его ощущение ранней поры, когда он занимался мимансом, пантомимой, играл и танцевал Пата в трио с Паташоном и Чарли, это время, когда он приближался к своему первому тюзовскому Дон-Кихоту. А вот и фотографии той поры, подтверждающие реальность, возможность столь странной мечты: Дон-Кихот с копьем в нечеловечески гигантском выпаде. Излом невероятно худых ног. Изгиб, который, кажется, невозможен для живого тела. Такое, кажется, можно только нарисовать, да и то не всякому это под силу, а лишь большому художнику.

Все это — раннее, давнее, мною наяву невиданное, манящее.

Виденное, уже прошлое, но хорошо знакомое, любимое: Черкасов — Полежаев, Александр Невский, Алексей, Паганель... Тревожное, овеянное легендой, лишь приоткрытое — Иван Грозный.

А настоящее (в то время настоящее) — портреты, иногда более, иногда менее живые. Масса портретов. Черкасов и на счастье, и на беду свою оказался похожим на всех великих людей выше среднего роста. Бородатые ученые, композиторы, музыкальные критики заговорили с экрана и со сцены голосом Черкасова. На продолжительное время графичность и живописность в его творчестве уступили место фотографии. И здесь не исчезало обаяние личности, масштаб. Но это были д а н н о с т и — обаяние и качества самого актера, а не созданных им персонажей. Высота искусства не определяется тем, о ком написано, но лишь тем, к т о и к а к пишет. Драматургическая бедность не искупалась значительностью объектов описания.

Я перелистываю книжку о Черкасове тех лет, смотрю фотографии. Он почти все время на трибуне — и в жизни, как действительно крупный общественный деятель, и в ролях тоже. Трибуна скрывает его фигуру, его уникальное тело. Трибуна на время становится его основной мизансценой. Я закрываю книжку и спрашиваю себя — вспоминаю ли я эти его роли? Нет. Вспоминают ли их другие? Думаю, что нет. Выделю лишь одно впечатление. Роль Маяковского в очень слабом спектакле «Они знали Маяковского». Та же риторика в пьесе, то же резонерство в роли, но фигура поэта не спрятана в быт. Его дви-

жения, жесты не менее важны, чем слова и интонации. Он открыт пространству. И именно тут в Черкасове возникает магнетическая сила воздействия на зрителей.

Когда внутри портретной роли происходил возврат к характерности, приходили победы, и победы в каком-то новом, небывалом качестве. Так было с ролью Мичурина в спектакле «Жизнь в цвету». Это было удивительное соединение героя (типическое) с характерностью (конкретное, индивидуальное). И отсюда пронзительная трогательность и убедительность.

Иногда (очень редко) Черкасов возвращается и к гротесковым ролям. И ошеломляет. Я помню свой восторг от Варлаама в «Борисе Годунове». Признаюсь, почти все забылось. Даже Симонов — Борис потускнел в памяти. А Варлаама помню. Было смешно и могуче. Черкасов купался в родной стихии буйного, неуемного театра. Такой азарт был в этом эпизоде, что не забыть его. И Осипа помню в «Ревизоре». Но еще лучше помню выдающуюся его театральную работу последних лет — роль генерала Хлудова в «Беге» М. Булгакова.

Николай Константинович Черкасов в отрицательной роли?! Хлудов — жестокий, непримиримый враг, генерал-вешатель. Он сидит на высоком табурете посреди сцены, посреди вокзала, где расположился его штаб. Он неподвижен. Громадная костлявая фигура, каркающий голос. Беспощадная ирония, беспощадные приказания. Воля. Сила. Выжженная душа. Почему же так притягивает к себе этот страшный человек? Почему так хочется, чтобы он снова появился в спектакле? Черкасову удалось создать образ необычайно объемный. Моральное падение, но и осознание этого падения. Выжженность души, но не ее отсутствие. Трагическое приближение к истине, опровергающей его жизнь и деяния. Могучий талант военачальника, волею обстоятельств оказавшийся на службе у сил зла. Финальная мизансцена спектакля — Хлудов возвращается в Советскую Россию, возвращается, чтобы искупить содеянное зло, искупить, может быть, ценой жизни, — подобная мизансцена оправдывалась только такой фигурой, какой создал своего зловещего и крупного героя Черкасов.

Николай Константинович замечательно чувствовал поэтический строй булгаковского письма — необыкновенное сочетание достоверной конкретности с гиперболой, юмора с... еще одним качеством.

Вспоминаю: однажды поздним вечером, году в 63-м, мы переодевались с Николаем Константиновичем в одной костюмерной на «Ленфильме» после съемок в разных картинах. Черкасов снимался тогда в фильме «Все остается людям». Он выглядел очень уставшим. Он сидел в неуютной маленькой комнате без окон, на пыльном диване, вытянув длинные ноги в белых кальсонах, которые на нем выглядели не исподним и даже не одеждой, а, я бы сказал, о д е я н и е м, чем-то живописно-средневековым. Черкасов отдыхал. Не спешил одеваться и уходить.

— Покурим? — сказал он. Он делал в этом слове очень нравящееся мне странное ударение на последнем слоге.

Мы говорили о Булгакове. Тогда-то Черкасов произнес слово н е ж н о с т ь как важную характеристику его прозы и пьес.

— Послушайте, — сказал он, — я вам почитаю.

Он сидел, ссутулясь, в розовой безрукавке и в кальсонах и читал монолог Дон-Кихота. Читал своим прекрасным низким голосом. Читал с т р о г о и н е ж н о. Он давал советы своему слуге Санчо Пансе, который должен стать губернатором острова. Он говорил о справедливости, о чести, о достоинстве. И только один раз он распрямился, сделал широкий жест могучей длинной рукой, и выражение лица его стало надменным: «И будь опрятен, Санчо!»

Вот это помню. Рука могучая не в смысле — мускулистая, а в смысле — все могущая. Великолепный всеохватывающий жест. Скрытый юмор — потому что очень смешно такое важное произнесение слов «Будь опрятен...», и щемящая н е ж н о с т ь... к Санчо... к Булгакову... к Дон-Кихоту... и у меня, слушателя, к нему — Черкасову.

Я слышал и читал такое суждение: в юности Черкасов отдал дань эксцентрике, но потом стал на правильный путь психологической правды и тогда состоялся как крупный актер. Эксцентрика, и г р а противопоставляющаяся психологизму, зачеркиваются в биографии Черкасова как заблуждение молодости. Не могу согласиться. В его лучших ролях, по моему мнению, — весь его опыт, в с е грани его таланта. Не быт, не жизнеподражание, но поэзия и эксцентрика были его сутью. Именно на них возросли глубинный психологизм и великая правда его великих ролей.

Недавно смотрел «Весну» Александрова по телевидению. Не устарел фильм. Боже мой, что творит Раневская! А Плятт! Как роскошна Орлова! У всех трюки, характеры, острые ситуации. А Черкасов в роли, что называется, «голубого» героя — слегка любовника, слегка ментора. Но почему же он так дьявольски обаятелен? Так нескучен, так сливается с каскадом характерности других персонажей? Да потому, что о н т о ж е э т о у м е е т. Это живет в нем, это его стихия. Роль не требует — ну что же, он прячет эту свою способность, но внутри — идеальное ощущение жанра. Именно поэтому его герои (теперь я говорю о реальных героях истории в его исполнении) — серьезные крупные люди, уравновешенные и страстные, занятые высокими проблемами — обладают еще одним чисто черкасовским качеством — т е п л о т о й.

Бывают разные взаимоотношения зрителей с нравящимся актером. Он может вызвать жгучий интерес, восторг, поклонение, да мало ли что еще... Черкасов обладал уникальным свойством вызывать сыновние чувства. Мы смотрели на него и ощущали в нем черты отца, вновь обретенного, умного, справедливого, благородного и... теплого, родного.

Кланяюсь его памяти!

Реплика

И. Вайсфельд

От выставки — к музею киноискусства

В одном из литературных музеев зрители познакомились с не совсем обычной выставкой.

Не живописца, не графика, не скульптора — кинорежиссера.

Оказал гостеприимство кинематографу музей Маяковского, что в проезде Серова.

Режиссер, представивший уникальные экспонаты своей богатейшей коллекции для выставки «С Маяковским в театре и кино», — Сергей Юткевич.

Скажу сразу: выставка шире ее названия. И в то же время точно ему отвечает. Крупный мастер советского кино выступил со своеобразным отчетом о своем творческом пути. Этот путь связан с Маяковским и прямо, и опосредованно.

Прямо — потому что Юткевич ставил в театре все пьесы великого поэта и экранизировал «Баню» и «Клопа». Экспериментальный фильм Юткевича «Маяковский смеется» отмечен чертами поиска. Опосредованно — потому что вся многолетняя плодотворная работа в нашем кино режиссера, теоретика, педагога внутренне связана с наследием, с заветами Маяковского.

Об этом и рассказывает выставка.

Мы знакомимся с интереснейшими материалами о театральной и кинематографической судьбе «Клопа» и «Бани». В просмотровом зале музея посетителям показывают отрывки из фильма «Маяковский смеется» и немую ленту «Барышня и хулиган», в которой снимался двадцатипятилетний поэт (в реставрации этого фильма для показа по телевидению участвовал Сергей Иосифович). Многочисленные

экспонаты повествуют о том, как создавались картины «Человек с ружьем», «Яков Свердлов», «Рассказы о Ленине», «Ленин в Польше», «Ленин в Париже», и мы понимаем: это тоже «маяковское кино», как назвал одну свою статью режиссер. Кино, верное заветам великого революционного искусства, ярчайшим выразителем которого для поколения Юткевича был Маяковский.

Языком фотографий, плакатов, ценнейших писем, газетных и журнальных статей и других документов выставка свидетельствует о времени, когда зарождалось советское искусство, о первых шагах и о победном пути нового театра и кино. Мы видим, как формировалась личность художника. Выставка говорит и об атмосфере, в которой рождались картины, получившие широкую известность.

Фильмы Юткевича «Кружева» и «Черный парус» создавались в мастерской ЭКЮ — Экспериментальном коллективе Юткевича. В годы звукового кино на «Ленфильме» работала Первая киномастерская под руководством Юткевича, где снимались фильмы молодых тогда режиссеров Арнштама, Гарина и Локшиной. Дух этих мастерских и творческих объедине-

С. Юткевич, С. Образцов и директор музея Маяковского С. Стрижнева на открытии выставки

ний, с их жаждой поиска, смелого эксперимента, очень хорошо передает выставка. И ясно, что Юткевич не мог не прийти в педагогику: ему постоянно свойственна забота не только о сегодняшнем, но и о завтрашнем дне нашего искусства. Вот скромная и уже пожелтевшая от времени вгиковская фотография: Юткевич и его ученики. В числе его воспитанников мы помним Чухрая, Чхеидзе, Абуладзе, Эльдара Шенгелая, Басова, Мельникова, Сахарова, нашего болгарского друга Шаралиева...

Перед входом в выставочный зал нас встречают слова Александра Родченко, выдающегося фотографа, новатора, близкого друга Маяковского: «Нужно иметь мужество сохранить все работы, но еще больше мужества их показать, не скрывая, не стыдясь, а горделиво сказать: вот мои пути, мои тупики и вот моя широкая дорога настоящего».

Сергей Иосифович всю жизнь собирает и бережно хранит свою коллекцию. Он верит в важность истории для современности. За ценнейшую экспозицию нужно выразить признательность и ему, и музею, задумавшему цикл выставок «Современники Маяковского». Сергей Юткевич по праву открыл этот цикл.

«Выставка безупречна во всем», — читаем в книге отзывов.

«Материалов этой выставки хватит на целый музей советской культуры».

«Выставка потрясает пластами эпох».

Потрясает — ни более, ни менее!

В отборе и в композиции экспонатов, в нестандартном изобразительном, художественном оформлении — во всем ощущаются живая мысль и темперамент Сергея Юткевича, если хотите — его характер. Да, именно так. Перед нами — материализованный в документах внутренний монолог художника, хранящего верность заветам своей молодости.

И вот что еще очень важно. Выставка Юткевича — это прообраз или один из эскизов крайне нам необходимого, но пока еще — увы! — не существующего музея советского кино.

Его «островки» — это музеи киностудий Москвы, Ленинграда, Киева, Минска, это архивы студий и различных киноорганизаций,

Фрагмент экспозиции

это, наконец, личные архивы, часто очень богатые, хотя и не такие разнообразные, как архив Юткевича. Огромное впечатление произвела выставка на ВДНХ, приуроченная к 60-летию советского кино. Но и она не исчерпала тех богатств, которыми мы сообща располагаем! И она не стала постоянной...

Музей советского кино нужен. Думаю, настало время обсудить, каким ему быть, какими видятся его структура, состав, его цель и назначение.

Вот каким он представляется мне.

В нем прежде всего должны быть просмотровые залы. Еще раз их необходимость подтвердила выставка Юткевича, где, как я уже говорил, посетители могли посмотреть фильмы. А уж музей кино немыслим без фильмотеки, без постоянной связи с фильмохранилищами страны. Ведь музей — это не мертвое собрание невостребованных предметов, а место, где кипит исследовательская работа, где широко пользуются сокровищами разнообразных фон-

дов, где можно проследить живые связи истории и современности. Нужно подумать заранее и о том, что музею понадобится видеотека с видеомагнитофонами.

Среди экспонатов музея будут, конечно, самые разные материалы и документы, характеризующие развитие советского кино, его связи с мировым экраном. Это развитие необходимо представить в широком контексте социалистической культуры. И очень важно отразить то, что можно назвать эстетическим климатом кинематографа. В него входит не только фильмопроизводство, но и теоретическая и критическая мысль, кинопедагогика, кинообразование в школе и вузе, кинолюбительское движение и киноклубы. И конечно, все то, что характеризует киноаудиторию — восприятие фильмов зрителем. В то же время музей познакомит зрителя с биографиями выдающихся мастеров, представляющих разные компоненты фильма: режиссуру, кинодраматургию, актерское мастерство, изобразительный строй, звукозрительную образность.

В общем, нам есть о чем подумать и помечтать.

На открытии выставки Сергей Образцов сказал примерно так: «Некоторые думают, что старость — это время, когда вспоминают о том, как было, и забывают о том, что есть, когда перестают мечтать о завтрашнем дне. Такой старости не знают наши мастера, они устремлены в будущее».

Прекрасные слова! Я уверен — все со мной согласятся: музей советского кино должен служить неиссякаемой молодости экранного искусства, его настоящему и будущему.

Д. Писаревский

Об одной неподтвержденной версии

Мы получили несколько писем, в которых читатели журнала просят ответить на вопрос: почему в вышедших за последние годы книгах о жизни и творчестве братьев Васильевых ничего не говорится о встречах С. Васильева с Владимиром Ильичем Лениным?

Доцент Киевского государственного университета Л. А. Пономаренко сообщает, что ей доводилось читать о встречах и беседах С. Васильева с В. И. Лениным, однако ни в трехтомном Собрании сочинений режиссеров, ни в книге Д. Писаревского «Братья Васильевы» (серия «Жизнь в искусстве») об этом даже не упоминается. Почему? Этот вопрос интересует и москвича И. И. Чигирина.

Нашим читателям отвечает автор указанной книги Д. Писаревский.

В предисловии к монографии о Васильевых я подчеркивал, что она построена на документальной основе: «Чтобы избегнуть недостоверностей (встречающихся в некоторых публикациях о Васильевых), большое внимание пришлось уделить тщательной проверке приводимых фактов и документации».

Я писал лишь о том, в достоверности чего был абсолютно уверен, опуская различные легенды, апокрифы и неподтвержденные версии. Одна из них и заставила взяться за перо читателей «Искусства кино».

Через несколько лет после смерти С. Васильева в «Известиях» появилась публикация «Три встречи с Лениным» [1], повествующая о его встречах с вождем, о том, что, работая связистом Смольного, он выполнял поручения Владимира Ильича. В рассказе, ведущемся от первого лица, от имени самого С. Василь-

[1] «Известия», 1962, 30 октября.

ева, приведен и такой случай: однажды, получив лично от Ленина задание военного характера (устно передать его приказ о передислокации одного из полков), он спутал названия станций и передал не тот адрес для отправки эшелона, который ему назвал Ленин.

Владимир Ильич вызвал самокатчика для объяснений, и между ними произошел такой разговор:

«— Вы понимаете, что могло произойти, если бы вовремя не была установлена ваша ошибка? — строго спросил Ленин.

— Понимаю, Владимир Ильич! — ответил я.

Ленин встал, прошелся по кабинету, потом остановился против меня.

— Вы еще очень молоды, Васильев!.. И только поэтому я вызвал вас. Хотел сам разобраться... Что это?.. Ваша ошибка или преднамеренный поступок?

— Ошибка, Владимир Ильич!.. — горячо выпалил я.

Ленин вдруг улыбнулся.

— Вижу! — сказал он. — Дайте мне слово, что вперед такие ошибки у вас не будут повторяться.

— Даю вам честное слово, что таких ошибок у меня больше не будет! — ответил я.

— Я верю вам, — сказал Ленин, — можете идти и продолжать работать!»

В предисловии к публикации ее автор Д. Шпиркан писала, что все это Сергей Дмитриевич рассказал ей незадолго до своей смерти. Публикация «Три встречи с Лениным», уже как воспоминания самого С. Васильева, была перепечатана во втором и третьем изданиях сборника «Ленин — товарищ, человек» (М., 1963 и 1969) и даже послужила темой художественного рассказа, написанного другим автором [2].

Соавтор С. Васильева по сценарию «В дни Октября» литератор Н. Оттен заронил первые сомнения в достоверности этой публикации. На мой вопрос о том, сказались ли личные впечатления Сергея Дмитриевича от встреч и бесед с Ильичем в работе над их сценарием, я получил неожиданный ответ: «За пять лет, которые ушли на работу над сценарием и фильмом «В дни Октября», Сергей Дмитриевич Васильев никогда не рассказывал мне о своих личных встречах с Владимиром Ильичем Лениным. Он упоминал только, что два раза видел Ленина (но не говорил с ним) и один раз присутствовал на митинге, где Ленин произносил речь».

Но если все было так, как описано в «Известиях», почему Сергей Дмитриевич не рассказал об этом своему соавтору? Ведь воспоминания о личном общении с Лениным были бы очень существенны для сценария, над которым они совместно работали.

Возникла необходимость выяснить: а кому вообще он об этом рассказывал? Специальный опрос людей, хорошо знавших С. Васильева, показал, что о своих встречах с Лениным он никогда никому из них не говорил. Не говорил ни своим близким (что мне засвидетельствовали его брат Н. Д. Васильев, его первая жена — В. С. Мясникова, его вдова Г. В. Водяницкая). Не говорил ни своим товарищам юности и соученикам по институту, ни людям, с которыми служил и был дружен в годы гражданской войны, ни позднее товарищам по «Ленфильму», на котором он проработал 30 лет, ни сотрудникам по своему последнему фильму «В дни Октября».

Что могло заставить Васильева (в уста которого в публикации вложены слова о том, что «минуты общения с Лениным стали целой эпохой в моей жизни») таить это ото всех на протяжении четырех десятилетий, вплоть до самой смерти? Почему никому, кроме автора публикации, он не рассказал о своих встречах с Лениным?

Ища ответ на эту загадку, нужно учитывать, что сам С. Васильев статью, подготовленную Д. Шпиркан, не читал. Если у него была какая-то сугубо личная причина не разглашать этот случай, то возникает вопрос: дал ли бы он согласие на публикацию записи о своих воспоминаниях, причем в редакции, им самим не одобренной? Вопрос о моральном праве на посмертную публикацию связан не только с принятыми этическими нормами, но и с тем, что она не была должным обра-

[2] Бейлин А. Семь тревожных дней. — «Вечерний Ленинград», 1967, 10—11 ноября.

зом документирована. Д. Шпиркан пишет: «Только летом 1959 года я впервые услышала от Сергея Дмитриевича рассказ о его встречах с В. И. Лениным. К сожалению, Васильев был уже тяжело болен, и это помешало мне выяснить ряд подробностей. Спустя четыре месяца Сергея Дмитриевича не стало». Если Д. Шпиркан собиралась внести столь важное и существенное дополнение в биографию С. Васильева, она могла бы показать ему свою запись, заручиться его согласием на публикацию. Четыре месяца — с августа по декабрь 1959 года — давали такую возможность. В этот период он был на ногах, перевез семью в Москву и за исключением трех недель, проведенных в больнице, общался с людьми и для автора публикации был вполне доступен. «Выяснить ряд подробностей» было вполне возможно и необходимо. Но это не было сделано.

Единственной попыткой документировать текст было обращение Д. Шпиркан в 1962 году к М. Н. Скрыпник, старой большевичке, работавшей в Смольном вторым секретарем СНК. Но ее консультация носила очень общий характер. В своем письме она пишет о самокатчиках вообще — о том, какие это были хорошие юноши, и о том, что только через сорок пять лет (что совпадает со временем обращения к ней Д. Шпиркан) она узнала, что один из них стал знаменитым сотворцом «Чапаева». Вопросов о том, помнит ли она лично С. Васильева, а также о его встречах с Лениным, М. Н. Скрыпник не касалась.

Некоторые из тех, кто близко знал Сергея Дмитриевича, выражают сомнение в подлинности описанного в публикации случая. О недостоверности этой версии говорил мне товарищ юношеских лет С. Васильева, его соученик по институту кинорежиссер М. З. Драбкин [3].

Непосредственный начальник Васильева по службе в Одессе, а позднее в военной комендатуре Петрограда М. С. Баклач (член партии с марта 1917 года) считал публикацию «Три встречи с Лениным» неправдоподобной: «Сомнительно, чтобы Ленин в обход военного аппарата, лично, через самокатчика, передавал распоряжения о передвижении воинских эшелонов. Он не занимался этим.

И второе: если бы случай с ошибкой самокатчика произошел, при существовавшем тогда порядке, при острой бдительности и принципиальности Владимира Ильича, такой инцидент не мог бы остаться без должного расследования. Полагаю, что вся эта версия нуждается в тщательной проверке» [4].

Важность этой задачи определила широту предпринятых архивных разысканий, многочисленность бесед, проведенных мною с людьми, хорошо знавшими С. Васильева. Но ни в архивах, ни в Институте марксизма-ленинизма, ни в материалах Ленинской биографической хроники, ни в воспоминаниях современников не удалось найти какого-либо подтверждения тому, что было изложено в публикации. При тщательной проверке выяснилось, что в самом ее тексте и в авторском послесловии к нему допущен ряд фактических неточностей даже в описании биографии самого С. Васильева, что ставит под сомнение достоверность публикации. Приведу несколько примеров.

Рассказ Сергея Дмитриевича в изложении Д. Шпиркан начинается словами: «На Втором съезде Советов я был в охране Ленина и слушал его с винтовкой в руках». (Эти же слова приведены в поставленном Д. Шпиркан документальном фильме «Братья Васильевы».) Здесь явное расхождение с прижизненной публикацией беседы С. Васильевым о его участии в Октябрьском перевороте [5], а также с тем, что он рассказал об этом своему соавтору по сценарию «В дни Октября» Н. Оттену [6]. Расхождение заключается в том, что В. И. Ленин выступал на этом съезде вечером 26 и в ночь на 27 октября (8 и 9 ноября) [7]. По словам самого же С. Васильева, в ночь восстания отряд, которым он командовал, был послан Военно-революционным комитетом занять здание у Певческого моста, в ко-

[3] Магнитофонная запись беседы с ним 1 июня 1975 года хранится в архиве автора.

[4] Авторизованная запись беседы с М. С. Баклачем 29 мая 1975 года. Хранится в архиве автора.

[5] «Литературная газета», 1957, 22 августа (текст был завизирован С. Васильевым).

[6] См. запись Н. Д. Оттена. ЦГАЛИ, ф. 2665, оп. 1, ед. хр. 57, с. 5.

[7] См.: В. И. Ленин. Биографическая хроника, т. 5. М., 1974, с. 6.

тором помещался ресторан «Додон», чтобы лишить контрреволюционеров этого опорного пункта и обеспечить контроль за выходом на Дворцовую площадь со стороны Мойки. Отряд выполнил задание и только через несколько дней был отозван с этой позиции. О том, что С. Васильев не мог быть в Смольном, он высказывал сожаление, когда вместе с соавтором работал над эпизодом Второго съезда Советов в сценарии [8].

Служил ли С. Васильев самокатчиком в Смольном? По этому вопросу Центральный государственный архив Октябрьской революции, высших органов государственной власти и органов государственного управления СССР сообщил, что «в документах Совета Народных Комиссаров за 1917—1918 гг. Васильев С. Д. среди самокатчиков не значится» [9].

Ни в одной из своих автобиографий режиссер не указывал, что был самокатчиком, не упоминал в анкетах [10]. Сохранилась его воинская аттестация с перечислением всех этапов прохождения им службы в Красной Армии — и в ней нет упоминания о службе в Смольном.

По служебным и воинским документам удалось установить неточности, допущенные автором публикации в описании дальнейшей судьбы С. Васильева. У Д. Шпиркан сказано, что в мае 1919 года «он стал командиром самокатной роты особого назначения. Когда Юденич подошел к Петрограду, самокатчики из Смольного во главе со своим командиром пошли защищать Петроград от наступающих врагов».

Документальная проверка показала, что командиром отдельной роты самокатчиков, сформированной Петроградским комитетом РКСМ из комсомольцев-допризывников, С. Васильев был назначен не в мае, а в январе 1919 года, когда правительство во главе с В. И. Лениным уже давно переехало в Москву. Утверждение же о том, что самокатчики из Смольного во главе с С. Васильевым пошли защищать Петроград от Юденича, вероятно, имело целью связать этот этап биографии С. Васильева с предыдущими утверждениями о его работе в Смольном. На самом деле комсомольская самокатная рота никакого отношения к Смольному не имела. Она обслуживала штаб внутренней обороны города, размещавшийся на улице Гоголя, 19. И на фронт 86 человек из роты отправились не из Смольного, а из своей казармы, и не во главе с С. Васильевым (незадолго до этого он был переведен на работу в Петроградский окружной военный комиссариат), а во главе с его заместителем.

Публикация «Три встречи с Лениным» со всеми ее неточностями появилась в период работы Д. Шпиркан над сценарием и постановкой документального фильма «Братья Васильевы». К сожалению, художественный вымысел в этом произведении не ограничился только творческими приемами подачи материала, но и коснулся биографических фактов. В этом смысле публикация послужила строительным материалом для сценария и дикторского текста фильма. Она перекликается с общей тенденцией автора фильма «героизировать» биографии Васильевых.

Вследствие невозможности подтвердить достоверность встреч С. Васильева с В. И. Лениным публикация Д. Шпиркан, по сообщению Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, была исключена из последующих переизданий сборника воспоминаний о Ленине «Ленин — товарищ, человек». О ней нет упоминаний и в трехтомном Собрании сочинений братьев Васильевых. Дальнейшее изучение этой сомнительной версии приводит к печальным выводам о легкости, с которой продолжают повторяться в печати легенды, связанные с именем С. Васильева, о безответственности, допускаемой некоторыми «мемуаристами».

Так, в 1974 году была издана книжка воспоминаний о комсомольской самокатной роте. В ней, в главе «Неприятное происшествие» приведен текст беседы, якобы состоявшейся между С. Васильевым и комиссаром роты Канкиным. Васильев рассказал о том, как он допустил когда-то ошибку. «Такую ошибку,

---

[8] Письмо Н. Д. Оттена от 7 мая 1974 года. Хранится в архиве автора.

[9] Письмо ЦГАОР от 29 сентября 1982 года.

[10] См. личное дело С. Д. Васильева в архивах Госкино СССР, киностудии «Ленфильм» и Ленинградском государственном архиве литературы и искусств.

что могла головы стоить, а ответ за нее держать пришлось перед Лениным».

«— Перед Лениным? — не поверил Канкин. И потребовал: — А ну и нам давай расскажи про ту ошибку.

Вот что они услышали от командира» [11].

И дальше идет почти дословное повторение текста, знакомого по публикации в «Известиях», но рассказ Васильева дается не от первого лица, а в изложении слушателей и участников этой беседы. К сожалению, и этот текст не является свидетельством того, что Сергей Дмитриевич сам кому-то рассказывал о своих встречах с Лениным. Один из авторов книги — И. В. Душенков — на мои запросы сообщил, что беседа С. Васильева с комиссаром Канкиным — плод их художественного вымысла. Эпизод «воспоминаний» командира роты целиком заимствован ими из публикации в «Известиях». Авторы получили согласие Д. Шпиркан на включение ее текста в их книгу и согласовали с ней вариант литературной обработки «рассказа Васильева» [12].

Как тут не подивиться легкости, с которой проникают в печать литературные фальсификации и фабрикуются «свидетели личного рассказа» Васильева о его встречах с Лениным?

Появляются и новые факты подобного рода. В изданном Бюро пропаганды советского киноискусства в 1978 году альбоме «Братья Васильевы. Жизнь и творчество» наряду со многими ценными и интересными фотографиями и документами можно найти и «сведения» о работе С. Васильева в Смольном, об охране им вождя революции, о выполнении поручений Ленина и т. д. Причем для вящей убедительности эти места снабжены заголовками и подписями: «Сергей Дмитриевич вспоминает» или «С. Васильев. Воспоминания». Составители и редакторы альбома не указали источники — где можно найти эти воспоминания. А ссылаться на публикацию, невозможность подтвердить достоверность которой была установлена еще за год до выпуска альбома, они не рискнули. Неточности, допущенные в альбоме, продолжают питать легенды о С. Васильеве. Вот один из таких случаев. В газете «Пограничник» была напечатана статья о «Чапаеве» — «Фильм-боец» [13]. Ее автор, описывая свою встречу в юношеские годы с Сергеем Дмитриевичем, вкладывает в его уста утверждение, что он, будучи связистом Смольного, выполнял личные поручения Владимира Ильича, находился в охране Ленина.

В письме автору статьи я спросил его: действительно ли С. Васильев все это лично ему рассказывал? Он прямодушно и откровенно описал, как было дело. Однажды, во время постановки «Чапаева», он увидел Васильева на съемке. В момент короткого перерыва улучил момент и обратился к нему с вопросом, видел ли он Ленина. (В ту пору, пишет автор, он с юношеским увлечением разыскивал людей, встречавших Ильича.) Состоялся такой разговор:

«— А тебе сколько лет? — спросил Сергей Дмитриевич.

— Шестнадцатый пошел.

— В твои годы, — сказал Сергей Дмитриевич, — я двинулся на фронт добровольцем. И добавил: — Ленина видел, видел.

Все это он говорил улыбчиво. Но именно в этот момент его позвали, и он отошел».

К этому краткому разговору, чтобы превратить его в более впечатляющий сказ о важных страницах биографии художника, автор добавил то, что читал о его встречах с Лениным и чему, естественно, верил. Добавил, пишет он, отнюдь не задумываясь, является ли это превышением права на литературный домысел.

Так тиражируются сведения, достоверность которых пока не подтверждена. Нужно сделать все возможное, чтобы в биографии С. Васильева все, что связано с именем В. И. Ленина, публиковалось после тщательной научной и документальной проверки. Пора прийти к выводу, что писать об этом нужно без легенд, проникших не только в фотоальбом, но и в документальный фильм «Братья Васильевы».

---

[11] Гарышев Н., Душенков И. Комсомольская самокатная. Л., 1974, с. 45.

[12] Письма И. В. Душенкова от 1 и 14 апреля, 9 июня 1978 года и 27 мая 1980 года. Хранятся в архиве автора.

[13] «Пограничник» (газета Краснознаменного Северо-Западного пограничного округа), 1981, 10 и 14 января.

Е. Громов. Восхождение к герою. (Экран и молодежь). М., «Просвещение», 1982.

Новая книга известного критика и искусствоведа Е. Громова относится к тем пока еще, к сожалению, немногочисленным работам, цель которых — воспользуемся издательской аннотацией — «помочь учителю в формировании идейно-нравственного облика и эстетического вкуса школьников»; на новом уровне она продолжает тему, начатую автором в брошюре «Кино и молодежь», изданной два года назад Всесоюзным бюро пропаганды киноискусства в серии «Кино и школа»; «Восхождение к герою» имеет точки соприкосновения и с монографией Е. Громова «Духовность экрана» (1976), чем подтверждается устойчивость научно-творческих и общественных интересов автора.

Во введении книга названа «размышлением киноведа о современном кино, его героях и молодом зрителе»; автор приглашает «читателя, в первую очередь педагога, к ответным раздумьям, возможно, спорам» (с. 4). В дальнейшем убеждаешься, что сказанное представляет собой не дежурный реверанс, а точное определение предмета и адреса книги, четкую авторскую установку на диалогичность изложения, заявку на раскованный, чуждый сухого академизма (равно как и чрезмерных популяризаторских упрощений) стиль.

В кратком вступительном разделе намечен круг главных вопросов, занимающих автора, и обоснована их актуальность; здесь приведены некоторые результаты осуществленных в последнее время исследований социального состава и художественных запросов киноаудитории. Характеризуя их в общем виде, Е. Громов исходит из следующей предпосылки: «Эстетическая и социально-демографическая ситуация в современном кинематографе несколько иная по сравнению с той, которая существовала даже двадцать лет назад. Иной стала молодежь и зритель вообще» (с. 13).

Это действительно так. Даже не касаясь сейчас качественных перемен в репертуаре (кинотеатров, а также кинопрограмм телевидения) и в характеристиках аудитории, обратим внимание лишь на один-единственный количественный показатель: 200 фильмов, по данным НИИ художественного воспитания АПН СССР, ежегодно смотрит на большом и малом экранах молодой житель нашей страны! Легко понять: ни в 60-е, ни — тем более — в 50-е годы кино не играло (да и не могло играть в силу многих социально-экономических и чисто технических причин) столь заметной роли в жизни молодого современника и не влияло в такой мере, как сегодня, на его мировосприятие, вкусы.

Отсюда важность широкой и методологически грамотной постановки кинообразования в средней школе, на чем справедливо настаивает (и чему, несомненно, поможет своей книгой) Е. Громов, и одновременно — необходимость учета на всех уровнях (в киноведении, в кинопроизводстве, в прокате) «возрастной специфики, особенно ярко выраженной... именно у зрителя молодого, — специфики художественного восприятия фильма, этико-эстетических предпочтений определенным сюжетам, темам, образным решениям» (с. 23).

В «Восхождении к герою» наибольшую ценность, наибольший интерес (не только для педагогов и их питомцев, но и для творческих работников кино) как раз и представляют, на наш взгляд, попытки выявить, в чем же конкретно состоит эта специфика, в какой степени наш кинематограф удовлетворяет сегодня запросы молодежной аудитории и, следовательно, насколько эффективно выполняет экран важнейшую из своих общественных функций — воспитательную.

Во главу угла Е. Громов ставит при этом проблему героя, рассматривая ее в различ-

ных аспектах, подчас полемизируя с распространенными представлениями о героическом характере в произведении искусства и о его воспитательном потенциале.

Разграничивая понятия «положительный персонаж» и «герой», автор подчеркивает, что героический образ «отличается прежде всего мерой и глубиной художественного обобщения, социальной емкости» (с. 26); в качестве показательных примеров упоминаются Гусев («9 дней одного года»), Пашка Колокольников («Живет такой парень»), Строганова («Начало»), Потапов («Премия»), Георгий Торели («Твой сын, земля»); этот перечень, говорится в книге, можно продолжить, однако «он не будет слишком обширным» (с. 28). Спрашивается, почему? Да уж потому хотя бы, что — об этом напоминается несколько ниже — «следует... различать героический поступок и героическую деятельность, героическое в характере и героический характер» (с. 31). Очевидно, что такое разграничение принципиально.

На основании этих и некоторых других предварительных рассуждений Е. Громов приходит к двум взаимосвязанным выводам, весьма важным для общей концепции книги. Вывод первый: «Герой, если он г е р о й (разрядка моя. — *Н. С.*), есть неповторимая индивидуальность, ему подражать невозможно, да и не нужно: каждый должен идти своим путем...» (с. 32), а главным фактором идейно-эстетического воздействия героического образа на зрителя является «очищение героем — нравственное восхождение к нему...» (с. 33). Вывод второй: высокий общественный идеал — ориентир «нравственного восхождения» — не обязательно должен воплощаться «в герое совершенном, идеальном» (с. 49), но в то же время не стоит забывать, что идеализация есть один из традиционных способов художественного обобщения, что в свете педагогических, воспитательных задач «необходимо привлекать внимание к героям возвышенным, приподнятым, в том числе и идеальным» (с. 56).

Заметим, что при всей определенности этих выводов, подкрепленных вескими доводами из арсенала педагогики, эстетики — и ссылками на художественную практику кинематографа, автор избегает категоричности, не склонен возводить их в абсолют; с их помощью выстраивается не жесткая схема, а подвижная система координат, позволяющая целенаправленно анализировать разнообразные произведения и представленные ими тенденции современного кино, обращая преимущественное внимание на героя и на отношение к нему молодого зрителя. В процессе анализа Е. Громов придерживается избранной установки, согласно которой «нелепо... противопоставлять (кто лучше, кто хуже) одних героев другим. Все они, если они действительно герои, стимулируют, каждый своими средствами, жажду идеала, неутомимое и деятельное стремление к нему» (с. 56).

Как правило, на страницах книги фигурируют фильмы (в том числе и некоторые зарубежные), относящиеся к заметным явлениям киноискусства последнего двадцатилетия, вызвавшие широкий общественный резонанс; собственные оценки автор нередко соотносит с суждениями других критиков и с высказываниями зрителей, что придает анализу полноту и объемность.

Наиболее удачными и завершенными, как мне кажется, являются главы «Современность и современник» и «Критерии поиска», в которых Е. Громов ведет разговор о лентах «Премия», «Твой сын, земля», «Человек на своем месте», «И это все о нем», «Монолог», «Калина красная», «Живет такой парень», «Ваш сын и брат», «Осенний марафон», «Слово для защиты», «Охота на лис», «Допрос», «Дочки-матери», «Ключ без права передачи», «Венок сонетов», «Не болит голова у дятла», «Подранки», «Школьный вальс», «Спасатель». Уже одно это перечисление (далеко не исчерпывающее материал двух упомянутых глав, тем более — книги в целом) позволяет судить, насколько широк круг картин, на которых, с разной степенью подробности, останавливается автор.

Как правило, эти картины выбраны точно, а их разбор органично соединяется с теоретическими рассуждениями и выводами, убедительно подкрепляя последние, причем собственно киноведческий анализ отличает оригинальность авторского подхода к материалу. С особой отчетливостью это качество книги проявилось в разделе о творчестве Василия Шукшина, на

ПОРТРЕТНАЯ ГАЛЕРЕЯ «ИК»

Олег Басилашвили

Фото В. Бондарева

Николай Гринько

Фото Г. Тер-Ованесова

Елена Цыплакова

Фото В. Бондарева

Валерий Хлевинский

Фото Г. Тер-Ованесова

страницах, посвященных фильмам «Подранки», «Несовершеннолетние», «Школьный вальс», «Допрос» и ряду других.

Книжка рассчитана на полемику, и некоторые положения, высказанные автором, и его оценки дискуссионны. Так, представляется неточным разбор характера героини Нееловой из картины «Слово для защиты», а проблематика «Странной женщины» и «Охоты на лис» в авторском изложении выглядит несколько «выпрямленной». Думается, что — с учетом основных задач книги — большего внимания заслуживал «молодежный цикл» Марлена Хуциева...

Но несмотря на некоторые недочеты монографии, не возникает сомнений в том, что поставленную перед собой общественно важную просветительную и киноведческую задачу автор решил успешно. Педагоги, читатели разного возраста и разных профессий получили книгу нужную и интересную, искренне ратующую за то, чтобы киноискусство, как пишет об этом на одной из последних страниц Е. Громов, не уходило от сложности и правды реальных жизненных проблем, если оно хочет найти широкий доступ к молодому зрителю.

Н. Савицкий

М. Тимченко. Ефим Копелян. Серия «Мастера советского театра и кино». Л., «Искусство», 1982.

Начиная книгу о народном артисте СССР Ефиме Захаровиче Копеляне, автор посвящает читателей в свой замысел. «Творческая биография художника всегда есть история его взаимоотношений со временем» (с. 3), — пишет М. Тимченко, намереваясь раскрыть «драматургию» этих взаимоотношений и тем самым ставя перед собой важную и трудную задачу. Зависимость артиста от времени — не пустые слова; за ними сложная реальность и серьезная искусствоведческая проблема. Ведь речь о конкретных формах и условиях творческого общения художника с теми, к кому обращено его искусство.

Путь Е. Копеляна мало походил на непрерывное восхождение. М. Тимченко описывает основные этапы биографии артиста, анализирует его успехи, не замалчивает и неудач. Она постоянно стремится не только выявить внутреннюю закономерности конкретной творческой судьбы, но показать их обусловленность теми изменениями, что происходили в духовном развитии, в самосознании и художников, и зрителей и не могли не сказаться как на эволюции искусства, так и на особенностях его восприятия. Учет реакции зрительской аудитории неизменно присутствует в авторских размышлениях.

С 1935 года Е. Копелян — артист Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького. Признание пришло к нему много позже. 30-е годы получили в книге название «несколько подзатянувшейся завязки», 70-е — «развязки... триумфальной и драматичной одновременно» (с. 4). Подробно описана работа актера во время войны в блокадном Ленинграде, во фронтовом агитвзводе. Опыт этих лет начал «по-настоящему питать творчество артиста с середины пятидесятых» (с. 39). В главе «Второе рождение» рассказано о приходе в театр Г. Товстоногова и о новых ролях Е. Копеляна. Сопоставление их с ранними работами артиста позволяет проследить становление копеляновского стиля, увидеть движение от характерности внешней к внутренней. От примерки «масок» к возможности полного от них отказа. От приемов откровенного лицедейства к воссозданию эмоциональной полноты и интеллектуального мира героя («Я не знаю другого артиста, который бы обладал такой способностью осязаемо мыслить на сцене» (с. 83), — вспоминает автор слова Г. Товстоногова). Сеньор Марио («Сеньор Марио пишет комедию»), Александр Ильин («Пять вечеров»), Джексон («Не склонившие головы»), Илларион («Я, бабушка, Илико и Илларион»), Вершинин («Три сестры»), Савва Морозов («Третья стража») — это лучшие сценические работы актера, и, обращаясь к ним, М. Тимченко пытается представить, как прожитое и пережитое художником в соединении с драматургическим материалом получало завершенность, обретало качества художественного образа. Стремление обнаружить точки «стилистического пересечения» артиста с временем приводит М. Тимченко к анализу

«глубины и неординарности личности» Копеляна, явившихся как бы «опорой индивидуальности артистической», к размышлениям об интеллектуальной наполненности его исполнительской манеры (с. 81, 83). Здесь усматривает исследователь «источник художественной заразительности», условие особого рода контакта артиста со зрительным залом: «тип этого контакта, его характер отвечали потребностям времени — им обусловливались, его выражали. Но и время, «смотрясь» в актера, узнавало себя самое, проясняло свои собственные черты» (с. 81).

Специальная глава отведена работе Е. Копеляна в кино и на телевидении. М. Тимченко не упрекнешь в стремлении приукрасить кинобиографию артиста. И это, конечно, хорошо. Спору нет, «огромные кинематографические ресурсы» Е. Копеляна были использованы лишь в малой степени. Автор пишет о наиболее удачных ролях актера — таковы Савва Морозов («Николай Бауман»), Свидригайлов («Преступление и наказание»), рассказывает о его работе над дикторскими текстами в фильмах «Память», «Семнадцать мгновений весны», «Миссия в Кабуле», «Звездная минута» и в других, где «незримый комментатор становился полноправным участником кинематографического действия» (с. 123).

Можно согласиться с М. Тимченко, что подлинные удачи актера в кино перечислить нетрудно. Но они заслуживали более обстоятельного анализа — в контексте всего творчества мастера и в связи с теми поисками, которые шли тогда в нашем кино. Жаль, что вне пределов авторского внимания остался копеляновский Елисей Каргин из фильма «Даурия». Как ни оценивать эту роль, а случайной ее не назовешь. Весьма подробно останавливается М. Тимченко на роли полицейского комиссара, сыгранной актером в давнем спектакле Ленинградской студии телевидения «31-й отдел», и забывает об участии Е. Копеляна в телевизионном сериале «Вечный зов». Обидные упущения.

Не без основания обращены в книге упреки к кинематографистам в нерачительном, «потребительском» отношении к большому мастеру. Однако невозможно согласиться со следующим утверждением М. Тимченко: «Хотя Копелян почти все время существовал как бы на периферии кинематографа, в ролях второстепенных... он оказался одним из самых популярных наших актеров. Его любили, как любят истинных героев экрана» (с. 127). Оговорка «как бы» ничего не меняет в существе авторской точки зрения, которая представляется неверной. Во-первых, Е. Копелян играл не только второстепенные роли и не ими определяется место актера в кинопроцессе. Во-вторых, сконструированный и заявленный М. Тимченко парадокс, даже если его на минуту принять, в книге не объяснен удовлетворительным образом. Устойчивую зрительскую привязанность к Е. Копеляну автор относит на счет индивидуальности художника, актерской и человеческой, которая «сумела занять... прочное место в сознании зрителя, несмотря на все трудности актерской судьбы Копеляна» (с. 129). «Несмотря на все...» — это неубедительно: подобный метод анализа не приближает нас к сути проблемы. Сам неслабеющий интерес зрителей к актеру — не опровергает ли он мнение о том, что Е. Копелян был «на периферии...»? Ситуация здесь, мне кажется, гораздо более сложная — и актуальная. Слов нет, хорошо, что М. Тимченко делает во многом удавшуюся попытку поверить структуру сценических образов содержанием личности актера. Но чтобы точнее оценить место Е. Копеляна в развитии нашего кино, видимо, был необходим более подробный, основательный анализ крупных киноролей мастера и того нового, что внес он чтением (хочется сказать — исполнением) дикторских текстов в названные выше фильмы. Как он добился того, что стал не комментатором, скажем, «Семнадцати мгновений весны», а одним из первоплановых персонажей, действующим лицом, занявшим важное место в идейно-художественной системе картины? Каково здесь значение внутреннего мира актера, его личностного богатства? Об этом в главе, к сожалению, сказано мало и слишком общо. Написана она слабее тех, где речь идет о сценических работах Е. Копеляна. Поэтому в итоге она разочаровывает: вклад актера в наш кинематограф, к сожалению, оценен недостаточно.

Понятно желание автора рассматривать твор-

чество художника в свете своей концепции, отнюдь материалу не навязанной. Естественно и то, что постижение природы творчества с необходимостью предполагает известную меру образности в самом повествовании об актере.

Но концептуальность не должна «окостеневать», превращаясь в стереотип. А образность, в свой черед, требует обеспеченности запасом идей. Иначе она лишь размывает логику искусствоведческого анализа. К сожалению, обе эти опасности становятся подчас реальностью в монографии М. Тимченко. Рассуждения об артисте, сделавшем самого себя «художественным достоянием времени», создающем «сценический вариант своего жизненного характера» (с. 80), не просто могут показаться спорными или малоубедительными; плохо, что иногда ими подменяется профессиональный анализ.

В свете продолжающихся дискуссий о действенной взаимосвязи «актер — зритель» книга М. Тимченко представляется актуальной. Жаль только, что портрет талантливого мастера получился недостаточно объемным, поскольку те его работы в кино и на телевидении, что стали как раз достоянием зрителя массового, рассмотрены неполно и бегло.

М. Гапанович

Э. Дубровский. Остановись, мгновение! Очерки драматургии неигрового кино. М., «Искусство», 1982.

Появление книги Э. Дубровского как нельзя более своевременно. Ведь неигровые виды кинематографа, несмотря на то, что в них накоплен большой специфический опыт образного освоения мира, все еще продолжают оставаться пасынками киноведения. Правда, фундаментальные киноведческие труды, авторы которых вовсе не касались бы этого предмета, чрезвычайно редки. Однако все еще идут споры о том, имеет ли отношение к собственно художественному творчеству работа кинодокументалиста или кинопопуляризатора науки? «Искусство — не искусство»? Эта грозная альтернатива все еще стоит перед киноведением, озабоченным состоянием и будущим неигрового кино, стоит, как и добрых двадцать лет назад.

Вряд ли запаздывание теории связано с дефицитом конкретного материала. Тут что-то другое. Какая-то трудно объяснимая инерция мышления, что ли... Поэтому, видимо, не случайны все более частые попытки сценаристов, режиссеров, операторов разобраться в феномене неигрового кино. К числу таких продиктованных требованиями времени исследований и принадлежит книга «Остановись, мгновение!»

Прежде всего следует отметить, что перед нами — подробный, написанный с завидным мастерством самоотчет сценариста научно-популярного кино, подобный самоотчетам ученых, пытающихся разобраться в механизмах научного мышления, исследовательского процесса. Особый интерес в связи с этим вызывают самонаблюдения автора, описание движения мысли сценариста: от четкого уяснения содержания проблемы, которую он намерен поставить и разработать, через определение персонажей и ситуаций, в коих она раскрывается и проявляется, к окончательному выбору способа ее экранного воплощения. Не менее любопытна в его изложении и сборка сценария из деталей, выделенных автором, взвешенных на весах логики, отобранных для создания некоей целостности, что явится литературным алгоритмом будущей картины. При этом Э. Дубровский пытается выработать свою терминологию, ибо принятые в традиционном киноведении понятия почти непригодны там, где рассматривается явление уникальное — фильм, раскрывающий познавательную деятельность человека. Отсюда — обилие новых понятий: «первичная ситуация», «открытый и закрытый типы постановки проблемы», «наблюдение в значимой ситуации» и т. д.

Э. Дубровский, в отличие от многих своих коллег, уверенных в том, что сценарий в неигровом кино не нужен или в лучшем случае, по выражению К. Славина, играет лишь роль идейно-художественного плана ленты, говорит о полнокровной драматургии документального и научно-популярного фильмов, о возможности и правомерности драматизирования ситуаций, выловленных сценаристом в океане фактов,

о необходимости выявления конфликтов, которые разворачиваются в действительности, но скрыты в ее толще и лишь прогнозируются социологией или социальной психологией.

Выводы автора подкрепляются разбором конкретных сценариев и непосредственно вытекают из анализа многих сценарных коллизий. Э. Дубровскому принадлежит ряд сценариев превосходных научно-популярных фильмов — «Я+ты=?», «Коллектив: успехи или неудачи», «Преступление на реке», «Третья истина», «Человек на земле», «Чужие в городе?». Именно этот богатый материал потребовал от автора усилий классификатора, систематика; наработанные за годы приемы, многократно опробованные методы сценарного творчества требовали осмысления в единой системе, где каждый из них мог бы найти свое место в гармоническом единении с другими. Вот и расположились цепочкой — в качестве элементов сценарной структуры — проблема и герой, ее выразитель; персонаж, создающий некую ситуацию, и метод воплощения материала, способный эту ситуацию в параметрах кинопроизведения предельно заострить, спровоцировать или открывающий перспективу пристального за нею наблюдения. И если не требовать от автора научной строгости выводов, если всю эту достаточно распространенную, да что там — модную нынче терминологию («модель», «структура» и пр.) употреблять в обиходном, так сказать, смысле, что и делается сплошь и рядом в искусствознании, то против желания автора таким путем навести порядок в своем художническом хозяйстве не может быть никаких возражений. Вызывает уважение и тот факт (повторим это), что он, отказываясь, по сути дела, от употребления понятия «образ» или «художественный образ», как бы заявляет о своем нежелании участвовать в дискуссии о том, в пределах ли искусства находится неигровой фильм, полагая этот спор лишенным смысла. Для него ценности художественные естественно возникают на базе публицистики, социологического эксперимента.

Однако, судя по всему, Э. Дубровский не собирается ограничиваться эмпирическим уровнем анализа, а претендует на строгость теоретических изысканий и, постулируя понятия «модель», «структура», «элемент», выдвигая идею «статической» и «динамической» моделей действительности, отвечающих различным этапам освоения материала и возникновения разветвленного сюжета, он предлагает некие законченные дефиниции в ранге общих решений поставленных непростых задач. И тут-то становятся очевидными слабые стороны его работы.

Вступая в новую область знаний или подвергая ревизии уже сложившуюся систему теоретических воззрений на тот либо иной предмет научной ли, художественной ли практики, исследователь должен, по-видимому, прежде всего заняться выработкой и уточнением категориального аппарата. Это необходимо, ибо мы часто впадаем в терминологическую путаницу, одинаково именуя принципиально различное, нарекая разными именами генетически сходное. Э. Дубровский этому значения, к сожалению, не придает. У него не возникает желания расшифровать суть рабочих понятий своей теории.

Что такое модель в его понимании, в каких она состоит отношениях с действительностью, помимо того, что какие-то ее грани опускает, какие-то полагает существенными?

Структура. Не менее сложное понятие, не совпадающее с другим — система — и тоже нуждающееся в раскрытии его конкретного содержания.

Элемент. Снова то же самое. Что имеется в виду? Элемент как часть чего-то, какой-либо системы или структуры, часть, рядоположенная с другими, равнозначными ей, либо элементарная клетка, из которой развивается структура, мельчайшая клетка, наделенная специфическими особенностями целого?

Что такое статистическая модель? Ведь если модель, то уж непременно живая, действующая, иначе это уже не модель, но некое суммативное целое, конгломерат частей...

Может показаться, что частокол воздвигнутых здесь вопросительных знаков — свидетельство излишней придирчивости рецензента. Но это не так. Для того чтобы выработать собственное понятие «система» и доказать его основательность, философ А. И. Уемов перебрал тридцать два определения, данных разными авторами. Я не призываю к подобной скрупулез-

ности, но осмелюсь утверждать, что приблизительность, рыхлость, случайность словоупотребления для теоретического анализа гибельны. Но когда автор, оставляя теоретизирование, начинает, выражаясь фигурально, игру на своей территории, когда он употребляет словосочетания «что я хочу сказать?», «на каком материале я это скажу?» и, наконец, — «каким образом идеи воплотятся на экране?», становится ясным, что дело идет не столько о модели, условия существования которой и она сама не определены, а просто об этапах изучения материала, которые, быть может, в повседневной практике сценариста и не осознаются вот так раздельно, наособицу, а сливаются в едином порыве творящего сознания. Не «элементы модели», но вопросы, задаваемые себе в процессе внутреннего диалога художника с самим собою (мышление ведь диалогично). И тогда нет нужды работу мысли на этом этапе квалифицировать как череду логических операций в рамках научного познания, а все последующее — процедуру сочинения сценария — излагать под девизом художественного творчества. Ведь таким образом в книгу тайком, исподволь прокрадывается все та же устаревшая и порядком надоевшая дискуссия: «искусство или не искусство?»

Э. Дубровский исследует по существу сценарную стадию создания антропологического и социопсихологического фильма, возникшего в зоне, пограничной с хроникально-документальным кино. Ну, а как быть с картинами, занятыми отражением проблем естественных наук, математики, биологии, физики? Пока жизнь отражается «в формах самой жизни», пусть даже претерпевшей метаморфозу под влиянием социологического или психологического эксперимента, пока проблема картины «очеловечена» впрямую, все выводы автора остаются в силе. Но вот необходим сценарий, обязанный поведать миру о последних открытиях в физике элементарных частиц. И сразу сконструированная автором модель перестает исправно работать. Необходимо иное решение. Стало быть, претензии теоретической концепции Э. Дубровского на всеобщность оказываются неосновательными, хотя его стремление выйти к общим решениям можно только приветствовать.

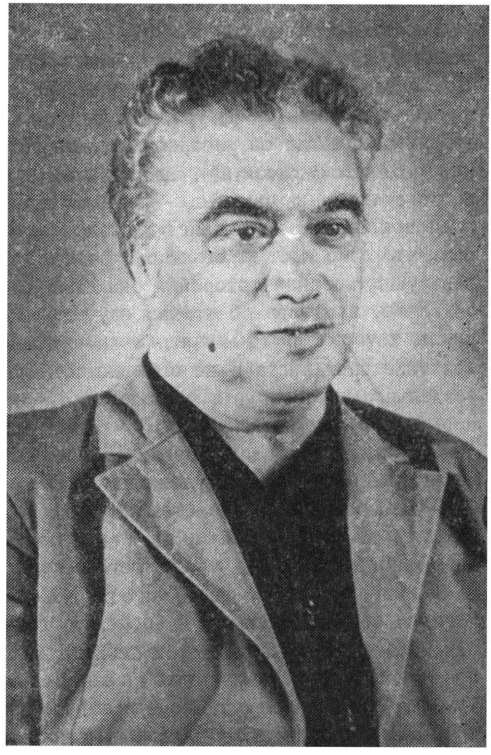
Просчет автора состоит в том, что он незаметно для себя отождествляет научную действительность с жизнью вообще, деятельность в сфере науки с человеческой деятельностью во всем ее многообразии, хотя и оговаривается, что рассматривает лишь отдельные стороны действительности. Однако научная действительность крайне специфична, как и материал, который может быть использован популяризатором, — от психометрических тестов до графиков или «зайчика» на экране осциллографа. Понимание же происходящего в науке дает нам ученый — герой ленты, индивидуальный или коллективный, выступающий как персонаж или слившийся с автором в комментировании собственных поисков. В таком случае в поисках образных решений для популяризатора естественно обратиться к неформальным моментам в научном мышлении, к моментам инсайта, эвристическим скачкам мысли, иначе говоря — к наглядным образам в структуре познания. Но они не поддаются подстрочному переводу на язык конкретных изображений. Такое наивное моделирование в научных лентах всегда вело к поверхностной иллюстративности.

Пожалуй, сказанного довольно, чтобы подчеркнуть, как далека книга Э. Дубровского от всестороннего решения проблемы драматургии неигрового фильма. Но ее значение велико в качестве фермента, который непременно подхлестнет, оживит, двинет вперед исследовательскую мысль. И произойдет это в немалой степени благодаря тому, что книга драматична. Она откровенно, с исповедальной честностью открывает читателям ход авторских размышлений, где вопросов, остающихся без ответа, сомнений, тревог, хоть отбавляй — на эту сторону книги справедливо обратил внимание в своем предисловии Е. Сурков. Для меня она представляет собою образец сценария, посвященного актуальным аспектам современного киноведения.

В. Барановский

Одесса

А. А. Алов



Умер Александр Александрович Алов — выдающийся кинематографист. Созданные им в содружестве с В. Н. Наумовым картины — о нашей революции, о Великой Отечественной войне, о прошлом и о сегодняшнем дне — будут жить долго. Об этих работах написано и еще будет написано много книг, статей, исследований. Я же хочу сказать об Алове — удивительном, редком человеке.

Мне довелось сниматься в двух картинах Алова и Наумова: в «Беге» и в «Легенде о Тиле». Много месяцев провел я в тесном общении с ними. Говорят: «Незаменимых людей нет», а я бы заметил — нет незаменимых профессий и мест. Но нельзя заменить человеческую личность, которая создавала вокруг себя особый мир, живые взаимосвязи, неповторимую атмосферу общения. Придет другой человек, и будет другая атмосфера, будут другие взаимоотношения.

Может быть, потому, что мы живем стремительно, у нас иногда не хватает терпения и времени выслушать и понять другого человека. Заметьте, как мы спорим: каждый торопится высказать свое мнение, не очень вникая в рассуждения оппонента. Александр Александрович Алов относился к категории тех, кто умеет уважать чужую точку зрения. При всем своем большом опыте, при огромном профессиональном мастерстве, при таланте, при всеобщем признании — он был всегда обращен душой и сердцем не к себе, а к человеку, который рядом. С ним было спокойно и увлекательно разговаривать. Ты знал, что тебя слушают. Ты знал, что тебя понимают. Ты знал, что тебе хотят помочь. И это была не просто красивая поза, а сама суть замечательного человека. Уверен, что меня поддержат все, кто трудился рядом с Аловым и Наумовым в картинах «Павел Корчагин», «Ветер», «Мир входящему», «Бег», «Легенда о Тиле», «Тегеран-43».

Это кинематограф реалистический и освященный высокой романтикой, мужественный и лирический, отмеченный тонким психологизмом, вниманием к духовному миру личности, масштабный по социальной проблематике,— кинематограф активный, действенный, страстно утверждающий наши гуманистические идеалы.

Алов и Наумов прекрасно дополняли друг друга. Если Владимира Наумовича нередко во

время съемок фантазия буквально захлестывала и он как бы переполнялся своими дерзкими идеями и предложениями, то Алов, понимая и признавая эту фантазию, вводил ее в берега, придавал ей окончательную форму. И я ни разу не видел, чтобы они спорили. Они поразительно понимали друг друга. Сейчас я думаю, что в этой необходимости слушать другого, признавать мнение другого, в умении настоять на своем, не обидев другого человека, и выработался характер Александра Александровича Алова, стиль его поведения. К тому же, я считаю, что это было у него еще и природное дарование.

Есть люди, рядом с которыми быть — напряженно. Не знаешь — чего ждать. Такой человек может неизвестно на что обидеться, неизвестно от чего взвинтиться, непонятно почему вдруг загрустить... И ты все время как на вулкане. И подобных людей немало, особенно в искусстве.

А есть другие — с которыми чувствуешь себя легко и уверенно. Таким был Александр Александрович. Это не значит, что был он добреньким и уступчивым, лишь бы от него отстали и не мешали ему спокойно жить. Нет, у него всегда была своя твердая позиция в искусстве и в жизни. Но только в борьбе за свою позицию он не унижал оппонентов.

И, конечно же, Александр Александрович был человеком великого мужества. Можно только предполагать, какие мучительные и страшные мысли терзали его, знавшего о своем недуге. Но на людях этот тяжело больной человек вел себя не то что ровно, а я бы сказал — подчеркнуто ровно. Он был спокоен. Остроумен. Чуть-чуть задирист, но всегда добродушен. Он никого не хотел обременять своим горем — это тоже редкая черта.

Этот человек жил не для себя, не ради себя. И вот — ушел он из жизни и завещал нам беречь ту прекрасную атмосферу добра и внимания к людям, которая всегда была вокруг него.

Михаил Ульянов

Б. П. Степанцев

Когда уходит товарищ, человек, которого ты знал почти с мальчишеских лет, с которым долгое время работал,— в это невозможно поверить. Это тем более горько и тяжело, что Борис Степанцев находился — употреблю по праву это ставшее почти трафаретным выражение — в самом расцвете творческих сил. В последнее время, когда я слушал его выступления на художественных советах «Союзмультфильма», видел его в работе над новой картиной, у меня сложилось впечатление, что он подходил к своему Главному фильму — к тому самому, о котором мечтает каждый режиссер.

Впрочем, случайных, проходных картин у Бориса Степанцева не было. Почти в каждом

своем фильме он открывал, разрабатывал что-то новое. Совместно с режиссером Е. Райковским он одним из первых работал над созданием мультипликационной серии «Приключения Мурзилки» («Мурзилка на спутнике»— первый советский широкоэкранный мультфильм, получивший премию на фестивале в Карловых Варах). В фильме «Только не сейчас» он совместил натуру с мультипликацией. Одним из первых Борис Степанцев начал серьезно разрабатывать героико-патриотическую тему в лентах «Песня о Соколе» (здесь также впервые была применена очень популярная сейчас живопись по целлулоиду) и «Скрипка пионера». Это трудная тема для мультипликации. Мы все ее побаиваемся, а он не боялся. Он шел по пути наибольшего сопротивления в поисках новых средств, художественных и технических. Как сломать привычные представления о мультипликации, оставаясь в то же время мультипликатором? Как передать романтику литературного произведения поэтикой, языком нашего искусства, в котором сочетаются невероятность факта, достоверность чувства и приемы игрового кино?

У Степанцева был точный адрес, четко очерченная область творчества: фильмы для школьников младшего и среднего возраста. И всегда его фильмы — «Малыш и Карлсон, который живет на крыше», «Алые паруса», «Щелкунчик», «Мертвые души» — были обращены в сегодняшний день. Он оставался романтиком и в юмористических произведениях (напомню, что его картины «Петя и Красная Шапочка», «Вовка в тридевятом царстве» — одни из первых сатирических сказок для детей). «Мертвые души» — удивительный по точности и профессиональному уровню фильм. При всей остроте характеристик персонажей и действия картина необычайно лирична. Наверное, эпиграфом к этой работе Степанцев мысленно поставил слова самого Гоголя о Руси — птице-тройке...

Борис Степанцев был человек очень мягкий, чрезвычайно деликатный, жизнерадостный, общительный. Самые близкие друзья знали, что в душе его идет сложная работа, вызванная неудовлетворенностью самим собой. Что заставило его перейти из кукольной мультипликации в рисованную в самом начале пути, а потом, когда он уже был известен как художник,— опять в кукольную? Свой последний фильм, «Алые паруса», он, по существу, снял три раза: работа длилась несколько лет.

Степанцев осознавал свою ответственность за всю советскую мультипликацию. Это был вопрос его художнической совести.

Я знал о планах Бориса Степанцева, которым не суждено было осуществиться. Он решил посвятить себя научной фантастике, которой нам так не хватает. Он думал о завтрашнем дне планеты, ему хотелось заглянуть в это завтра и повести туда зрителей. Я знаю: Степанцев опять снял бы что-то новое, сделал бы что-то впервые...

На студии, где есть такой лидер, как Степанцев,— и талантливый художник, и богатый новыми идеями экспериментатор, и человек, умеющий увлечь за собой,— образуется особая творческая и нравственная атмосфера. Кто из молодых возьмет на себя роль ведущего и связанную с ней ответственность? Это было одной из главных тем наших последних разговоров с Борисом Степанцевым. В нем это стремление заглянуть в завтрашний день и студии, и всей мультипликации было органично. Он никогда не рвался в лидеры, а стал им вполне естественно. Чувство ответственности за будущее не давало ему покоя.

Это — качество настоящего художника.

Федор Хитрук

Нина Игнатьева

Короткие встречи с коротким фильмом

Оберхаузен-83

«МЫ ХОТИМ ЖИТЬ, А НЕ ВЫЖИТЬ!»

Нынешней, такой ранней весной, когда уже начало апреля принесло тепло солнца и свежую зелень распустившейся листвы, как-то по-особому раскрывалась великая ценность понятия «мир», с которым прочно связаны красота жизни, радость труда, свет счастья. Природа щедро дарила это ощущение прекрасного, но одновременно и обостряла подспудные чувства: беспокойство за будущее, заботу о том, чтобы завтрашний день не повлек за собой громовых раскатов войны, не обернулся для человечества катастрофой. Эти мысли тем более не оставляли меня на земле Северный Рейн-Вестфалия, в ее индустриальном центре Руре, в одном из городов которого — Оберхаузене — состоялся международный киносмотр — 29-е Западногерманские дни короткого фильма. По Западной Европе только что прошли мощные, как никогда, марши мира, повсеместно проводились многотысячные митинги против размещения на европейском континенте новых американских ядерных ракет — народы, в том числе и народ ФРГ, активно выступили против гонки вооружений, против безумия атомной войны. И невольно думалось: сумеет ли оберхаузенский международный экран передать это умонастроение масс, отразить тревоги людей, их надежду, их волю к миру?

...Торжественное открытие фестиваля, первые ленты, начинающие конкурсный показ. И сразу — живой документ времени, наглядное свидетельство того антивоенного духа, который заявляет о себе сегодня с убедительной силой: фильм режиссера Акселя Энгстфельда «Вечерний праздник» (ФРГ). В сущности, это всего лишь репортаж о том, как проходило в Бонне празднование 25-летия бундесвера. Однако репортаж по-настоящему творческий, целенаправленный — не просто фиксация происходящего с помощью кинокамеры, но образное отражение сути факта, не частное наблюдение, но выразительное раскрытие обобщающей авторской мысли.

Праздник — а камера скользит по плотным рядам полицейских заслонов, сквозь них проходят люди, чьи сумки, портфели, одежду осматривают, проверяют. Праздник — а в кадре движение полицейских защитных щитов, белых полицейских касок. Уже в самом ракурсе съемки есть нечто зловещее, но режиссер использует как дополнительное выразительное средство еще и звуковую партитуру: марш кованых сапог, вой сирены...

Толпы народа к вечеру заполняют площадь, где должна состояться церемония, близлежащие улицы запружены, люди теснятся в проемах окон... И первые же звуки барабанной дроби, музыки военного оркестра тонут в невообразимом шуме и свисте, официальные речи заглушает мощная песня протеста.

Народной манифестации пытались помешать восемь тысяч блюстителей порядка. Это мы узнаем из финальных титров. А на экране видим безуспешность усилий полиции преградить дорогу волне демонстрантов, выступающих против того, чтобы американские ракеты разместились на их земле.

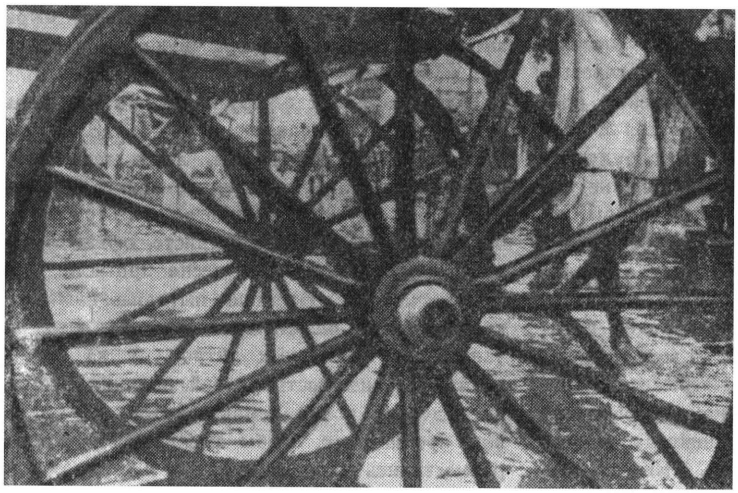
Около двадцати минут длился фильм, лишенный сопроводительного текста, рассчитанный на визуальное восприятие, и благодаря верному отбору деталей, действенных смысловых штрихов, точному монтажу, а главное, их соподчиненности общей направляющей идее лента вызывала самый живой отклик аудитории, чувства которой оказались созвучными авторским настроениям.

Не потому ли так бурно выражали свой протест против милитаризма тысячи людей в тот «праздничный вечер» (не только в Бонне — в ряде других городов ФРГ; в частности, в Гамбурге также прошли крупные антивоенные манифестации), что ныне реальность опасности, грозящей миру, становится все очевидней. Западногерманский режиссер Тревор Петерс отразил ее в своей ленте «Это не маневры». История разыграна вымышленная, но близкая к действительности: необузданный фанатизм одних высоких чинов Запада при попустительстве других может привести к такому же страшному финалу, как показанный в фильме, когда одним нажатием пресловутой кнопки будет «все кончено». Режиссура ленты умело создает напряженную атмосферу действия — с помощью актерской игры, использования шумов, цвета и т. д.

Автору четырехминутной картины «Июньская ночь» Петеру Блому (Норвегия) мастерства, к сожалению, не хватило. Фильм, демонстрирующий последствия наращивания военного потенциала, воспринимается не более как плакат — его и венчает надпись: «Немедленное разоружение». Но даже в такой несовершенной форме чувствовалась искренность авторских намерений, направленных на то, чтобы помешать, не дать разгореться пожару мировой войны.

Интересную антивоенную программу показали вне конкурса кинематографисты ФРГ.

В одной корреспонденции из Лондона «Литературная газета» сообщала о некоем Бене Хейдене, двадцатитрехлетнем водителе автобуса, который рядом со своим домом в восточной части города построил противоатомное убежище. Построил, руководствуясь инструкциями специального буклета, распространяемого среди населения британским министерством внутренних дел. Когда Хейдена спросили, зачем он это сделал, тот ответил: «Цель двойная: проверить на собственной шкуре оптимистические прогнозы властей в связи с возможностью уцелеть в ядерной войне, а главное — привлечь внимание общественности к призывам сторонников мира: нужно не готовить собственное оружие в войне, а бороться с опасностью ее возникнове-



«Человек против человека», режиссер Шаши Ананд (Индия)

ния... правительство сеет опасные иллюзии, утверждая, что население Британских островов может уцелеть в ядерном огне, спрятавшись в убежищах, подобных этому. Теперь, когда я провел в этой норе две недели своего отпуска, еще раз и уже на основе личного опыта могу подтвердить: правительственная программа, предлагающая их нам как спасение, просто смехотворна. Нужно не «мыслить о немыслимом», а думать о том, как обуздать гонку вооружений».

На экране фестивального Оберхаузена не раз возникали противоатомные убежища. В фильме Рены и Томаса Гифер «Ко всему привыкают» агент фирмы, специализирующейся на убежищах, усердно рекламирует свой «товар». Все очень удобно, говорит он, сиденье можно переделать в диван, есть все необходимое, вплоть до портативного туалета... А одно из многочисленных пособий по самообороне оптимистически призывает: «Сделайте из вашего убежища веселый погребок!». Агент фирмы предлагает льготы — оплату противоядерного гнездышка в рассрочку. Экономный фермер из фильма Уве Гардауна и Тилльманна Шолля «Защищаться, защищаться или спасаться бегством» предпочел построить убежище сам — вместе с сыновьями. Как хороший хозяин, он детально объясняет и особенности вентиляционной системы, и устройство зазоров... А в конце концов признается: «Лучше бы, конечно, избежать войны». Значит, не очень верит крестьянин в надежность подземного укрытия. Это ведь удел бизнесмена — всячески расхваливать подобный товар, не думая о моральной стороне такой рекламы и ее последствиях. Простые люди считают иначе, и фильм Рены и Томаса Гифер проводит демаркационную линию между теми, кто, извлекая личную выгоду из военной истерии, по сути, способствуют ее нагнетанию, и теми, кто стремится ей противостоять. Авторы фильма проходят по оживленным городским улицам, берут у прохожих интервью, обсуждают интересующую всех проблему. И становится ясно: люди по-настоящему взволнованы, обеспокоены положением вещей — и пожилые, и молодежь...

— Политики хотят поставить здесь новые атомные ракеты,— говорит один из участников уличной беседы. — Они что думают — с помощью этого мир, что ли, будет упрочен?

— Эту войну никто не сможет выиграть, — утверждает другой. — Она угрожает всем.

— Я все-таки думаю, что у человека хватит разума вовремя остановиться, — это уже слова собеседника из другой ленты («Речь идет о большем, чем просто выжить» Дитриха Шуберта). — Но будем помнить Освенцим, Треблинку, — продолжает он. — Ведь тогда это тоже казалось невозможным. Надо искать новые формы сопротивления.

Таковы суждения здравомыслящих, прогрессивно настроенных людей — экран Оберхаузена донес до нас их голоса.

А картина режиссера Вольфганга Рихтера, показывающая, как молодежь выражает свой протест с помощью антивоенных лозунгов, которые ребята пишут на стенах домов несмываемой краской, как бы призывает: задумайтесь, иначе вы придете к печальному итогу. К какому — зритель узнает из апофеоза ленты: на голой, пустынной земле остаются только два человека (эдакие современные Адам и Ева), растения выращиваются в колбах, еду заменяют таблетки...

По счастью, это пока еще плод художнической фантазии. Но кинематографисты обращаются и к реальному, не столь давнему прошлому, восстанавливают его трагические картины, в чем-то смыкающиеся с теми, что рисует финал фильма Рихтера. Западногерманский режиссер Герберт Шван, используя съемки, сделанные в 1945 году американскими кинооператорами, в своей ленте «Сожжено, облучено, уничтожено» снова напоминает о страшных последствиях атомных бомбардировок Хиросимы и Нагасаки. Выжженная, искромсанная земля. Обожженные, искалеченные люди. Немыслимо представить себе новую попытку столь же чудовищного злодеяния. Как нельзя примириться с произволом израильской военщины в Ливане — эти чувства вызывает фильм «Бейрут — мой город», в который вложила свою боль, свою страсть ливанка Жаклин Сааб — автор этой ленты.

«Кочевье космонавта», режиссер Шамиль Джапаров (СССР)

Прогрессивный мир говорит решительное «нет» безумным действиям, грозящим ядерной катастрофой. Милитаристскому духу, милитаристским настроениям, усиленно культивируемым буржуазной пропагандой, противостоит могучая воля народов к мирному сосуществованию. Лозунг «Мы хотим жить, а не выжить!», написанный крупными буквами несмываемой краской и запечатленный в фильме об антивоенном протесте молодежи ФРГ, остается в памяти как непоколебимый девиз борьбы за мир, за возрождение политики разрядки.

ЧЕЛОВЕК № 2314

— Это был я, — рассказывает с экрана немолодой мужчина с грустными глазами — композитор Мигель Анхель Эстрелла, бывший политический заключенный Уругвая, где диктатура военного режима, установленного после государственного переворота 1973 года, по существу, уничтожила демократические традиции, объявив вне закона левые политические партии и организации. В тюрьмы были брошены тысячи людей.

Иронически назвав свою ленту «Добро пожаловать в Уругвай», режиссер Габриэль Ауэр (Франция) подчеркивает контраст открыточных видов страны, ее внешних, привлекательных для туристов эффектов с истинным экономическим и политическим положением республики, где растет инфляция, усиливается контроль монополий США, попираются права человека. Интервью с бывшими государственными деятелями, бывшими политзаключенными, с адвокатами, врачами свидетельствуют о тех нравственных и физических травмах, которые получил уругвайский народ в последнее десятилетие. Отпечаток этих потрясений — на лицах людей, на телах их — следы жестоких пыток. Не случайно в эпизоды цветной ленты, где показаны бараки местных концентрационных лагерей, врезаются черно-белые документальные кадры гитлеровского концлагеря — впечатляющая параллель! Габриэль Ауэр анализирует, обнажает механизм террора. И тем более оцениваешь мужество уругвайских борцов за восстановление демократии, против произвола диктатуры.

«Тюрьмой свободы» называют в фильме «Добро пожаловать в Уругвай» находящуюся под мрачным гнетом диктатуры страну. Еще больше оснований адресовать это название другому диктаторскому государству — Чили. Три года назад на экране Оберхаузена была показана документальная лента «Послание из Чили». Неизвестны имена смельчаков, рискнувших снять этот репортаж у себя на родине, чтобы сказать миру о горе людей, которых чилийская хунта лишила родных, близких. Исчезли, пропали без вести мужья, отцы, братья... И вот новый фильм на ту же тему — «Не забывать», созданный чилийской группой «Память», участники которой также остаются пока анонимами. На этот раз в основу сюжета легло происшествие, получившее международную гласность: в одном из районов страны на дне огромных каменных колодцев — резервуаров для воды случайно обнаружили останки людей, которые были арестованы, а затем исчезли.

Импровизированное кладбище с самодельными крестами. Много цветов. Скромные поминки по безвинно погибшим. Достойно, молчаливо несущие свое горе чилийские женщины...

— А что там еще, в этой земле? — вопрошает голос за кадром.

Но взорваны властями старые каменные сооружения, бульдозер сравнивает почву — здесь уже не будут производиться раскопки: пиночетовцы не хотят новых разоблачений.

Фильм «Не забывать» воспринимаешь в первую очередь как политический, гражданский акт. Его кадры настояны на ненависти и презрении к душителям свободы, но еще сильнее ощутимы здесь дух народного единения, несломленная воля к борьбе.

Если чилийская картина сдержанна в своей боли, то лента египетских кинематографистов «Рафах: история в трех частях» (режиссер Хоссам Али) — это вопль страдания, крик отчаяния и гнева. В результате израильской оккупационной политики в апреле 1982 года шесть тысяч палестинцев были изгнаны со своей земли, оказались оторванными от родных и близких. Накануне эвакуации с Синая была полностью разрушена деревня Абу Шеппар. На границе между Египтом и Палестиной за стальной решеткой сотни измученных людей. Кажется, сам материал эмоционально насыщен, обладает «высокой чувствительностью». Но режиссура находит острые формы его подачи — с помощью цветовых контрастов, звукового фона, динамики действия. Политическая страстность поддержана профессиональным мастерством.

«Снимайте это! Скажите миру, что с нами сделали!» — фонограмма воспроизводит требовательные выкрики седого старика, а экран передает схваченные кинокамерой блеск его глаз, выражение муки на лице...

Когда смотришь подобные ленты, снова и снова думаешь о силе воздействия документального экрана, «весомо, зримо» представляющего то, что обычно укладывается в сухие строчки газетной информации. Оперативный репортаж с места действия, аналитичный обзор, острая зарисовка, портрет — в разных жанрах говорят кинематографисты о жестокости реакционных диктатур, о бесчеловечности агрессии, о борьбе народов против угнетения, за национальную независимость. С помощью документального искусства высвечиваются события крупного и, казалось бы, малого масштаба, такие, скажем, какие разыгрались пять лет назад в одном из районов Новой Зеландии. Гектары старой родовой земли заняли люди, принадлежащие к народности маори (аборигены Новой Зеландии). Спокойно просуществовать на ней им удалось всего 506 дней. На 507-й день шестьсот вооруженных полицейских и солдат двинулись на бастион Пойнт, чтобы согнать поселян с места их обитания. Экран со всей беспощадностью показал этот варварский налет, развеяв миф о гармонии расовых отношений в Новой Зеландии. Двести человек были арестованы, деревня разрушена, маори лишились не просто крова — права на жизнь.

ИНФОРМАЦИЯ К РАЗМЫШЛЕНИЮ

Впрочем, не только этот миф рассыпался, как карточный домик, от соприкосновения с действительностью, схваченной объективом

«Тяжелый выбор», режиссер Петр Попзлатов (Болгария)

документалиста. В разные концы земного шара перебрасывала зрителей кинокамера, но знакомила не с экзотикой дальних стран — с тяжкими условиями жизни народов, порожденными глубокими противоречиями капиталистического строя, множеством неразрешимых социальных проблем. Аргентинская деревня, мексиканская, эквадорская... Разные государства, разные лица, но беды и трудности сходные: безработица, нищета, убогие жилища. Тоскуют по работе крестьянские руки. Пустеют покидаемые селения. Экран правдив в показе существования людей, отягощенных непомерным грузом забот. Но порой камера словно устает от однообразия в подаче материала — повествование становится монотонным, изображение всего лишь иллюстрирует звучащий за кадром рассказ. Некая объективизация событий не то чтобы лишает фильмы авторской позиции — она, эта позиция, присутствует, но не заявляет о себе с той необходимой активностью, которая сообщает достоверному изображению некие новые качества: проникновенность и действенность, силу обобщения.

Происшествие, послужившее сюжетом египетской ленты «Один день 1981 года» (режиссер Мохамед Салах Аль-Тохем), само по себе чрезвычайное. Четыре года ждала молодая семья возможности получить в Каире квартиру, а спустя месяц дом, в котором она поселилась, рухнул. Под обломками, вместе с другими жильцами, погибли жена главы семейства и двое маленьких детей. Чья здесь вина, кто несет за это ответственность? Фильм точно ставит вопросы, но до острого социального исследования, к сожалению, не поднимается, ограничиваясь в основном довольно вялым репортажем с места события.

Картина «Человек славен своим делом и трудом» (ФРГ) также не выходит за рамки отдельных бытовых зарисовок. Кажется, режиссер Хорст Херц передоверил свои функции кинокамере, и она лишь добросовестно фиксирует малоприглядные стороны жизни.

Сегодня с документальным кино связаны большие ожидания, с него сегодня более требовательный спрос — слишком серьезные катаклизмы потрясают нашу планету, усложнились противоречия общественного развития. Кинематографу в этих условиях мало быть фотографом жизни, ее отображающим зеркалом. Непременно следует использовать возможности «увеличивающего стекла», для того

чтобы, укрупнив проблему, дать толчок к раздумьям над ней, к поискам ее решения. Информация как одна из функций документального экрана, конечно, остается, но преимущественно информация аналитичная, информация к размышлению.

Мне кажется, что лучшие фильмы из национальной программы Индии, завоевавшие высокие награды фестиваля, устремлены именно к такой интерпретации жизненного материала, которая через констатацию факта ведет к его осмыслению: не только привлекает внимание к тем или иным социальным явлениям, к болезням общества, а заставляет думать о путях борьбы с ними.

Замысел картины «Человек против человека» (она разделила главную премию фестиваля — «Большой приз города Оберхаузена» с чехословацкой лентой «Исчезнувший мир перчаток») родился как своеобразный отклик на решение городских властей Калькутты полностью избавиться от такого вида транспорта, как рикши. Закон затрагивал судьбы ста тысяч человек, которые лишались средств к существованию. Автор картины Шаши Ананд анализирует эту ситуацию с полным пониманием ее сложности: с одной стороны, рикша, действительно, явление анахроничное, социально негативное, но, с другой, говорит фильм, разве можно не думать о людях, которым нечего есть? Снимая ленту методом «прямого кино», не инсценировав ни единого кадра, Ананд создает впечатляющую своей неподдельностью картину повседневной жизни и тяжкого труда многочисленного отряда калькуттских бедняков.

«Нечего есть» — причина и другого, более страшного явления, проституции, которая затягивает в свои сети все больше и больше молодых девушек. Картина Деена Пала «Клетки» рассказывает о горькой участи женщин, которые волею социальных обстоятельств изолированы от нормальной жизни, от естественных чувств. Но вот режиссер Меера Деван вводит нас в благополучную, на первый взгляд, семью с хорошим достатком. Молодая женщина, красавица, завершает свой туалет, накладывает последние штрихи косметики. И вдруг какой-то странный звук разрывает тишину, а в следующих эпизодах, в больнице, на экране неузнаваемое — обожженное, изуродованное лицо. Рассказ пострадавшей проясняет суть случившегося: родственники мужа постоянно притесняли эту женщину, и в конце концов свекровь... подожгла на ней одежду! В чреве будущей матери, не выдержавшей страшных мучений (75 ожогов!) погиб и семимесячный ребенок.

Меера Деван использует этот случай отнюдь не в качестве криминальной хроники. За ним открывается обычай, весьма распространенный на севере Индии: официальной статистикой зарегистрированы две аналогичные смерти в день в одном только Дели. Муж и его родственники, недовольные новым членом семьи, количеством и качеством приданного невесты, не останавливаются перед убийством. Причины, корни этого жестокого обычая автор картины видит в неравенстве мужчины и женщины. И всем ходом фильма настаивает на необходимости решительных перемен: надо преодолеть равнодушие властей к подобным эксцессам, надо добиваться перелома в психологии людей, надо, наконец, бороться за женское равноправие.

Ленты индийской программы не безупречны по своей художественной форме, в них нетрудно увидеть тот же грех, который свойствен многим игровым фильмам Индии: ритмическое однообразие, затянутость действия, что создает впечатление некой бесстрастности повествования. Можно пожелать индийским кинематографистам избавиться от этих недостатков, чтобы сделать еще более выразительным свой документальный экран, сильный социальным пафосом, верным выбором предмета и цели исследования, неотразимой правдой наблюдения.

О НАСТОЯЩЕМ И ПРОШЛОМ

По утрам Большой зал Штадтхалле наполнялся детским гомоном — ровно в 8.30 начинались просмотры проходившей в рамках фестиваля специальной программы «Кино для детей». У юных зрителей появились свои фа-

вориты, в том числе и советские ленты — мультипликационная «Жил-был пес» и документальная «Кочевье космонавта». На детских рисунках, которые составили целую экспозицию, не раз встречался смешной мальчишка, измазанный зубной пастой — пятилетний герой киргизского фильма «Кочевье космонавта». Да и взрослая аудитория приняла эту картину режиссера Шамиля Джапарова (она входила и в конкурсную программу) с нескрываемым одобрением, что отразилось в решениях жюри: лента получила один из главных фестивальных призов и диплом международной организации кинокритики — ФИПРЕССИ. Симпатии завоевал не только маленький сын чабана, простодушно претворяющий в жизнь мечту стать космонавтом с помощью... зубной пасты: давясь от невкусной «пищи», малыш упорно тренирует свой организм — ведь еда космонавта, он знает, упакована именно в такие тюбики. Правда бесхитростного рассказа о каждодневном быте киргизских пастухов, который сохранил черты старых обычаев и вобрал в себя приметы современности, безошибочно доносила гуманистическое содержание фильма, его жизнелюбие, его поэзию.

Кочевье в горах Средней Азии и горная болгарская деревня. Семья чабана, разместившаяся в юрте, и молодая учительница, поселившаяся в скромной комнатке школьного здания. «Тяжелый выбор» — картина болгарина Петра Попзлатова. Тяжелый выбор — это характер решения, которое приняла выпускница педагогического института, поехав в далекое село, чтобы работать в специальной школе для больных детей. То, что выбор был действительно нелегким, подтверждают размышления героини вслух. То, что школа получила доброго, хорошего педагога — немногочисленные, но емкие по содержанию эпизоды общения учительницы с детьми. Из отдельных штрихов постепенно складывается портрет, в котором акцентированы такие черты, как духовность, любовь к людям.

Картина известного болгарского документалиста Христо Ковачева «Дамян» — тоже своего рода портрет, но портрет драматический, поскольку речь идет о тяжких страницах биографии человека, пострадавшего по ложному навету. Смотреть эту ленту было тем более интересно, что героя ее мы уже знали по предыдущим фильмам Ковачева. Знали великолепные качества рабочего Илиева, бригадира передовой строительной бригады, знали его характер — неуемный, ответственный, с обостренным чувством совести. Помнилось открытое, улыбчивое лицо, стремительная походка, темперамент человека жизнедеятельного, энергичного. Сейчас на лице Дамяна отпечаток пережитого. Беды, правда, уже позади, справедливость восторжествовала, но потому и снял Христо Ковачев свою ленту, чтобы сделать из этой частной истории выводы, чтобы напомнить: высокие гуманистические принципы лежат в основе взаимоотношений людей в социалистическом обществе, и никому не дано творить произвол, игнорировать их.

Фильм Ковачева сложился из интервью, которые видятся здесь не просто формальным организующим приемом, — отсюда берет начало драматургия ленты, здесь завязываются конфликтные узлы, складывается психологическая окраска произведения. Искусство такого использования интервью — как средства проникновения в сущность человеческой натуры, в глубинный смысл факта — еще предстоит освоить многим авторам документальных лент, показанных на фестивале. Интервью-сообщения, интервью — пояснения к происходящему, интервью — дополнения к изобразительному ряду — все это нередко утомляло своим многословием, отнюдь не способствуя образному раскрытию идеи произведения.

А вот картина режиссера Яна Шютте «Нигде, кроме как здесь» (ФРГ), казалось бы, целиком состоящая из серии прямых обращений в зал — рассказов тех, кто выступает в качестве интервьюируемых, оказалась интересной прежде всего значимостью извлеченного из этих рассказов содержания. Примечателен давший жизнь киносюжету малоизвестный факт политической истории страны: 31 января 1933 года в местечке Мессинген забастовали рабочие двух крупных предприя-

«Исчезнувший мир перчаток», режиссер Иржи Барта (Чехословакия)

тий. Забастовали в знак протеста против захвата власти Гитлером, ставшим рейхсканцлером. Такая забастовка была единственной во всем германском государстве. К сожалению, никаких документальных материалов об этом событии не сохранилось. Единственное свидетельство — живые воспоминания старых мессингенцев, очевидцев того, что происходило пятьдесят лет назад. Они и помогли воспроизвести на экране знаменательную, если не уникальную, страницу истории борьбы против фашизма. Фоном рассказов в картине служат фотографии тех лет, они вводят в их атмосферу, позволяют ощутить обстановку, в которой действовала компартия Германии, как подчеркивают рассказчики, «весьма сильная и влиятельная».

Время развеяло лживые легенды, оставив право на жизнь фактам подлинно историческим. В факте мессингенской забастовки авторы фильма увидели подтверждение народной воли и сплоченности в борьбе с фашизмом, проявленных в ту пору, когда он еще был в силе.

НЕПРИВЫЧНЫЙ МИР ПЕРЧАТОК И ВЛАСТЬ ПРИВЫЧНЫХ ТРАДИЦИЙ

Знаете, сколько времени заняла демонстрация самого короткого фильма фестиваля? Всего одну минуту. Авторы польской мультипликационной шутки «Улов» сумели в кратчайшее расстояние от точки А (начало) до точки Б (конец) уложить забавный сюжет и реализовать его с живым чувством юмора. А самая длинная мультипликационная лента — чехословацкий фильм «Исчезнувший мир перчаток» оказалась и самой удачливой: ее автор молодой режиссер Иржи Барта увез с собой несколько фестивальных премий, в их числе не только «Большой приз города Оберхаузена», но и приз ФИПРЕССИ. Награды заслужило искусство мультипликации, которым Иржи Барта, чьи фильмы уже удостаивались международного признания, владеет превосходно. Хотя «Исчезнувший мир перчаток» всего лишь третья картина чехословацкого режиссера и первая — кукольная. Роль кукол здесь играют перчатки, создатели

«Без слов», режиссер Йожеф Мадьяр (Венгрия)

ленты одушевляют их, открывая множество самых неожиданных выразительных возможностей и удивительную пластику «перчаточного мира». К тому же сам сценарный замысел фильма, его разработка обнаружили яркую художественную фантазию Иржи Барты, взявшегося представить нечто вроде иронической антологии мирового кино. Он как бы окидывает ретроспективным взглядом с высот будущего в основном ту часть кинематографа, которая составляет расхожую буржуазную коммерческую продукцию, и в искусной, точной пародии проявляются излюбленные приемы любовной мелодрамы, детектива, фильмов ужасов и катастроф, милитаристского фильма, сюрреалистической ленты.

В целом же мультипликационное кино, к сожалению, выглядело в конкурсной программе не очень выигрышно. Можно говорить о броском лаконизме картины Ференца Рофуши «Точка смерти» (Венгрия), об интересном изобразительном решении, остроумии югославских фильмов: «День, когда я бросил курить» и «Мусак» Стефана Живкова — вот, пожалуй, и все. Между тем оберхаузенский экран в прошлые годы, как правило, знакомил зрителей с яркими произведениями этого вида кинематографа, где особенно чувствовался дух поиска, эксперимента.

Впрочем, если посмотреть с этой точки зрения на документальные и игровые фильмы фестивальной программы, то в большинстве своем они не отличались заметными новациями, серьезными прорывами в область новых форм, эстетическими открытиями. На фестивале преобладали, честно говоря, испытанные, традиционные решения, что, наверное, уже успел почувствовать читатель этой статьи.

Правда, лучше, скажем, согласиться с привычной трактовкой «женской темы», когда героиня на экране будет «вкалывать» на работе и дома, таскать сумки с продуктами, ощущать себя одинокой — муж, как всегда, у телевизора, дочь наглухо «заблокирована» наушниками... По крайней мере, в фильме режиссера Йожефа Мадьяра «Без слов» (Венгрия) проблема некоммуникабельности воплощена с необходимой мерой правды, на достойном профессиональном уровне и с хорошей актрисой в главной роли. Подобная традиционность предпочтительней того новомодного коллажа, который демонстрируется во французском фильме «Кошмарный блюз» (режиссер Жак Прайо), в самом деле насыщенном кошмарами и страхами, видениями насилия и прочими супернатуралистическими сценами и предлагающем в этом претенциозном навороте натурализма и сомнительных метафор увидеть антифашистскую идею. К сча-

стью, это была едва ли не единственная попытка политизировать малоподходящий материал.

●

Как-то вечером, когда в Штадтхалле шли очередные просмотры, на площадке перед входом в здание возник еще один, импровизированный «кинозал». В невесть откуда появившемся автобусе находилась проекционная аппаратура, прямо на улице был установлен экран, перед ним стояло несколько складных стульев. Вступительное слово молодого человека в черном котелке и полосатых брюках разъяснило, что сейчас здесь будут демонстрироваться фильмы, отклоненные фестивальной комиссией. Зрителей было немного, человек десять, не больше, но экран зажегся и начался фильм. Признаться, мы ожидали увидеть если не нечто сенсационное, то, по крайней мере, в чем-то принципиальное. Иначе зачем пригонять автобус и широковещательно сообщать о дезавуированных лентах! Но на белом полотне под звуки джаза изображали влюбленную пару зелененькие фигурки каких-то непонятных существ. Они однообразно и долго пытались объясниться друг другу в нежных чувствах, пока не слились, наконец, в финальном поцелуе. Не мудрено, что подобное «творчество» не попало на фестивальный экран. Но авторы протестовали!

Хорошо, что к таким протестам фестиваль оставался равнодушен. У него были другие, более важные и трудные заботы: в сложной современной политической обстановке непросто удерживать завоеванные многолетней практикой оберхаузенского смотра позиции. Позиции поддержки прогрессивного, гуманного, демократического искусства. А 29-е Западногерманские дни короткого фильма проходили под его знаком, в атмосфере отчетливого понимания того, какие цели, какие задачи являются сегодня для истинного художника первоочередными.

Оберхаузен — Москва

И. Быкова

Их дело не пропало!

Чилийское кино при правительстве Народного единства

5 сентября 1970 года — 4 сентября 1973 года... Все чаще политики, публицисты, исследователи обращаются к тому незабываемому трехлетию, когда Сальвадор Альенде возглавил первое в Чили подлинно демократическое, подлинно национальное правительство — блок прогрессивных сил страны. Круто изменился ход жизни: все было подчинено попытке осуществить мирный переход от капиталистического строя к основам социалистического общества. Процесс этот затронул и киноискусство.

Сразу же после победы Альенде на выборах была национализирована студия «Чиле-фильмс», руководство ее деятельностью правительство поручило 28-летнему режиссеру Мигелю Литтину. В первые же дни своего существования «Чиле-фильмс» обратилась ко всем кинематографистам с призывом объединиться: без этого невозможно было и думать о превращении чилийского кино из придатка Голливуда в эффективное средство массовой информации, воспитания, пропаганды.

С 1902 года, когда был снят первый чилийский документальный фильм, вплоть до конца 50-х годов национальная кинематография влачила жалкое существование. Владельцы кинотеатров подчинили прокат интересам североамериканских компаний. Открытие в 1942 году государственной студии «Чиле-фильмс», а также создание КОРФО (объединение чилийских продюсеров) не изменило ситуации. С 1951 по 1961 год в стране было снято тринадцать полнометражных фильмов, пять из них поставили иностранные режиссеры. К этому времени кинопродукция, ввозимая из США, занимала уже до 80 процентов экранного времени. Ленты национального производ-

ства с трудом прорывались на экраны: согласно законодательству, хозяева кинотеатров имели право их не демонстрировать. Те же чилийские режиссеры, которые стремились пробиться на экран любой ценой, вынуждены были подражать зарубежным коммерческим поделкам.

В 60-е годы в чилийском кино наблюдается заметное усиление прогрессивных тенденций. Возникновению чилийского «нового кино» предшествовало создание Экспериментального киноцентра в Чилийском университете в Сантьяго, а также деятельность факультета радио, кино и телевидения при Католическом университете и киноклуба в Виньядель-Мар. Стали появляться 8- и 16-мм фильмы с ярко выраженной социальной проблематикой.

Первая встреча латиноамериканских кинематографистов в Винья-дель-Мар в 1967 году определила последующее развитие кино Чили. Чилийские кинематографисты смогли посмотреть работы, представлявшие «новое кино» Бразилии, Аргентины, Кубы, а также встретиться с их создателями. Вышедшие в конце 60-х годов на экраны страны чилийские фильмы «Три грустных тигра» Рауля Руиса, «Кровавая селитра» Эльвио Сото, «Вальпараисо, любовь моя» Альдо Франсиа, «Шакал из Науэльторо» Мигеля Литтина свидетельствовали о зарождении кинематографа остропублицистического, активно вмешивающегося в социально-политическую жизнь нации.

Ленты социального звучания впервые в стране начинают демонстрироваться в клубах, в студенческих и профсоюзных организациях, на фабриках и заводах.

Особенно активно эта сеть параллельного проката функционировала во время предвыборной кампании Альенде. Поначалу робко, а затем все решительней кино становилось участником революционных событий — подобно театру, политической поэзии, народной песне, графике. Иногда фильмы демонстрировались непосредственно перед выступлениями Альенде. Они отвечали требованиям момента: активно способствовали пропаганде революционных идей, давали правдивую политическую информацию, говорили о необходимости перемен. Фильмы смотрелись с интересом, они отвечали социальным ожиданиям зрителей, формировали гражданское сознание народа.

За два месяца до победы Альенде на выборах в Чили был создан Союз кинематографистов Народного единства. Именно этот Союз подготовил большую кинопрограмму, демонстрировавшуюся в огромной аудитории в момент вступления Сальвадора Альенде в президентский дворец Ла Монеда.

К тому времени в чилийском кино работало уже несколько поколений режиссеров. Старшие — им было около сорока — Эльвио Сото, Альдо Франсиа, Энрике Уртеага. В группу тридцатилетних входили Мигель Литтин, Рауль Руис, Патрисио Гусман, Серхио Кастилья, Карлос Флорес. Были и совсем молодые, среди них — Пабло де ла Барра и Пепе Хавьерс; они только начинали осваивать премудрости кинематографического мастерства.

Окрыленные победой, кинематографисты выпустили «Политический манифест».

Вот выдержки из него:

«Чилийские кинематографисты! Наступил момент, когда мы вместе с нашим народом должны решить задачу национального освобождения и строительства социализма.

Пришло время возвратить народу культурные и политические ценности. Довольно позволять господствующим классам похищать все, отвоеванное народом в долгой освободительной борьбе.

Опираясь на классовый инстинкт народа, будем содействовать превращению его в чувство класса.

Не сглаживать противоречия, а подчеркивать их — с тем чтобы найти путь для создания свободной культуры.

...Необходимо возвратить народу его законное наследие, чтобы оно служило настоящему и будущему.

...Анемичной неоколониалистской культуре, этому пастбищу, где пасется упадническая и бесплодная элита мелкой буржуазии, противопоставим нашу волю и желание создать вместе с народом подлинно национальную и, следовательно, революционную культуру.

Мы заявляем:

1. Прежде всего мы не кинематографисты, а люди, связавшие свою судьбу с политическими и социальными событиями, с великой задачей — построением социализма.

2. Кино — это искусство.

3. Чилийское кино по воле истории должно быть революционным искусством.

4. Под революционным искусством мы понимаем такое искусство, которое рождается из совместных усилий деятелей искусства и народа, объединенных общей целью — освобождением...

5. Революционное кино нельзя навязывать декретами. Поэтому мы не требуем единой формы... форм может быть ровно столько, сколько возникнет необходимостей в процессе борьбы.

6. Мы считаем, что кино, оторванное от широких народных масс, неизбежно превращается в потребительский товар мелкобуржуазной элиты, и такое кино не способно активно влиять на исторические процессы. Произведения такого кино политически мертвы.

7. Мы отвергаем любое сектантство в деятельности кинематографистов...

8. Мы поддерживаем мысль, что традиционные формы, используемые в кино, являются сдерживающей уздой для молодых кинематографистов.

9. ...Мы утверждаем, что самый требовательный критик революционного кино — народ, для которого оно делается...

10. Революционные фильмы сами по себе не рождаются. Произведение становится революционным, когда вступает в контакт с публикой и оказывает на нее революционное воздействие.

11. Кино — это право, которым должен пользоваться весь народ, и нужно искать формы, чтобы оно стало достоянием всех чилийцев.

12. Средства производства должны быть в равной степени доступны всем работникам кино.

13. Народ, у которого есть культура, — это народ, способный бороться...

Мы победим!..

Чилийские кинематографисты»[1].

Однако средства, которыми располагала студия «Чиле-фильмс», вовсе не соответствовали стремлению взорвать рутину старого кинематографа, осуществить грандиозные планы и замыслы художников. В распоряжении эн-

[1] Cine cubano, La Habana, 1970, N 66—67, p. 25—27.

«Кантата о Чили», режиссер Умберто Солас (Куба). В создании фильма принимали участие чилийские кинематографисты.

Режиссер Мигель Литтин

тузиастов было всего десять кинокамер, одна лаборатория по обработке черно-белой пленки, три монтажных стола, одна установка для записи звука, один 35- и два 16-мм проектора.

И все же трудности не остановили кинематографистов, революционное искусство сумело доказать свою жизнеспособность. За три года было снято 12 полнометражных игровых и 4 документальные ленты, около 150 короткометражек, 50 выпусков «Новостей»; большое число телерепортажей, осуществлено 5 совместных постановок.

Научить зрителя смотреть чилийские фильмы — такая задача требовала от художников простоты, ясности в изложении актуальнейших политических проблем, умения оперативно откликнуться на то, что волновало всех. Прежде всего это могла сделать хроника.

На чилийском экране возник образ земли, щедро залитой солнцем. Ликующие толпы смуглолицых людей, приветствующих в сентябрьские дни 1970 года победу блока Народного единства. Шумные митинги на медных рудниках «Чукикамата» и «Эль Теньенте», только что перешедших в руки государства. Бурные собрания в индейских поселках, жители которых впервые в жизни получили землю. Тревожные дни саботажа водителей частных грузовиков...

С декабря 1970 года по август 1971 года было снято 11 таких черно-белых десятиминутных выпусков «Национальной хроники», каждый из которых посвящался какому-нибудь одному событию.

Дирекция «Чиле-фильмс» одновременно с «Национальной хроникой» начинает выпуск журнала под названием «Национальная хроника. Конкретные факты». По идее, эти журналы должны были дополнять друг друга. Первый — освещать политику правительства, второй — сообщать об успехах трудящихся в строительстве новой жизни. Однако на самом деле каждый из журналов представлял одну из основных партий Народного единства. Подобный параллелизм рано или поздно должен был привести к кризисной ситуации.

С середины 1972 года, когда во главе «Национальной хроники» «Чиле-фильмс» становится сотрудник газеты «Эль Сигло» — органа Коммунистической партии Чили — Эдуардо Лабарка, удалось начать демонстрацию хроникальных лент в ряде коммерческих кинотеатров — до этого революционной хронике трудно было пробиться в большие залы. Студия смогла резко увеличить количество копий хроникальных выпусков. Сложилась постоянная съемочная группа, росло мастерство, совершенствовался стиль работы. Хроника стала эффективным оружием политической пропаганды, что было особенно важно: она призвана была сплотить пролетариат перед лицом наступающей реакции, перетянуть на сторону блока Народного единства колеблющуюся мелкую буржуазию.

Один из наиболее острых хроникальных выпусков этого периода — фильм «Чилийская

хроника», посвященный мятежу «Танкасо» — первой неудавшейся попытке фашистского переворота 29 июня 1973 года. Лента была отмечена призом на конкурсе короткометражных фильмов IX МКФ в Москве. Авторы восстанавливают события скрупулезно, во всех деталях, используют титры, которые указывают не только день, но даже час, а иногда и минуту, когда произошло то, что мы видим на экране.

Теперь во многих фильмах встречаются кадры из этой картины: гигантская свастика, составленная из горящих в ночи факелов; выразительно снятая демонстрация рабочих на мосту Био-Био с лозунгами «Фашизм не пройдет», «Будущее за революцией». И даже целые эпизоды — об одном из них, самом драматическом, мы расскажем.

...Мы видим оператора, который снимает мятеж. Его замечает солдат, сидящий на грузовике. Оператор снимает, как разворачивается этот грузовик, как останавливается. Экран неожиданно замирает. Мы слышим только щелчок затвора и выстрел, направленный как бы в зрительный зал. Оператор снял свой собственный расстрел, запечатлел свою смерть... Эдуардо Лабарка оказался свидетелем гибели оператора Леонардо Энриксена. После подавления мятежа ему удалось найти камеру с этой трагической пленкой. При монтаже картины Лабарка сохранил весь материал, оставил и засвеченный кусок пленки, когда камера умолкла, с тем чтобы повторить этот кусок в замедленном темпе, запечатлев его в сознании зрителей навсегда.

Хроника в руках художника превратилась в историческое обвинение, обрела не только политическое, но и сильнейшее эмоциональное звучание. Таков и финальный эпизод картины. Снова титр указывает время происходящего: «10 часов 50 минут». Верные Альенде войска вместе с трудящимися массами подавляют первую попытку контрреволюционного переворота. Путчисты укрылись в посольстве Эквадора. И здесь автор прибегает к такой метафоре: в хронику событий включается монтаж выступлений руководителя фашистской организации «Патриа и либертад» Пабло Родригеса и Гитлера, причем глава чилийских фашистов говорит голосом Гитлера, а Гитлер — голосом Родригеса. Приговор фашизму — вчерашнему и сегодняшнему — звучит в словах Альенде, которые и заключают фильм: «Победил народ и его солдаты! Да здравствует Чили!»

Темы черпались и из обыденной жизни, каждый новый день был значителен. Кинорежиссер Мигель Литтин писал: «Сегодня скромный фильм, объясняющий народу, как необходимы пол-литра молока каждому чилийскому ребенку и как это молоко спасет его от истощения, так же важен, как и другой, показывающий революционные события в глобальном масштабе... Сегодня в Чили нет малых проблем, сегодня в Латинской Америке нет малых целей, нет маленьких фильмов. Все, что способствует развитию революции, нам кажется важным и необходимым»[2].

Новая историческая ситуация определила характер творчества кинематографистов. Иногда художественный замысел отступал под напором актуальных, не терпящих отлагательств задач. Надо было защитить революцию, надо было осмыслить ее пути.

«Чиле-фильмс» не только выпускала фильмы, но и координировала работу других возникающих кинематографических центров: отдела кино Министерства народного образования, Экспериментального кино Чилийского университета, Школы искусств при Католическом университете. Они помогали друг другу техникой и специалистами. Снимали фильмы совместно.

Разумеется, не все, что выходило в эти дни на экраны, было отмечено печатью профессиональной зрелости. Но всех, кто участвовал в создании нового национального киноискусства, объединяло страстное желание служить своему народу, делать политическое, злободневное кино. Вот почему документальные ленты тех лет дают ясное представление о проблемах времени, о радикальных переменах, происходивших в Чили.

---

[2] Littin M. Cine Chileno. La tierra prometida. Caracas, Rocinante, 1974, p 27—28.

Режиссер Патрисио Гусман

Так фильм «Экспроприация» (режиссер Рауль Руис) рассказывает об аграрной реформе; «Репортаж из Лоты» (режиссеры Фернандо Бонасине и Хосе Роман) — о нечеловеческих условиях работы на угольных шахтах недалеко от города Консепсьон; «Михита» (режиссеры Серхио и Патрисио Кастилья) — о необходимости участия женщин в общественной жизни страны; «Дети голодают» (режиссер Альваро Рамирес) — о том, что 70 процентов чилийских детей недоедает; «Дом или дерьмо» (режиссеры Карлос Флорес и Гильермо Кан) — о трагической судьбе более трех миллионов чилийцев, не имеющих крова над головой; «За Вьетнам» (режиссер Клаудио Сапиан) — об интернациональной политике правительства Народного единства.

Делалась попытка создавать и фильмы-исследования. Так, режиссеры Орландо Любберт и Гастон Анселовичи, собрав богатый исторический материал, приступили к работе над фильмом «История рабочего класса в Чили». Лента была закончена уже после переворота, в эмиграции. Зрителю она известна сегодня под названием «Кулаки против пушек».

Кино привлекло многих энтузиастов — людей талантливых, пытливых, готовых к творческому поиску. Это нашло свое отражение и в стилистическом многообразии документального кино.

Зрители увидели фильмы разных жанров. Так, многие картины строились как экранные интервью. Среди них особое внимание зрителей привлекли ленты «Товарищ президент» Мигеля Литтина, «Жили-были мальчик, партизан и конь» Эльвио Сото, «Мы победим» Педро Часкеля. Лента «Бригада Рамона Парры» (режиссеры Альваро Рамирес, Самюэль Карвахаль и Леонардо Сеспендес) рассказывает о мероприятиях правительства Народного единства, используя настенную агитацию — лозунги, плакаты, рисунки. Содержание картины Антонио Отоне «А ля Чили» выражено через рисунки аргентинского художника-юмориста Оски. Перед нами фильм-памфлет, в нем разоблачаются корыстные интересы крупного капитала и буржуазии, эксплуатирующих рабочий класс. Фильм этот стал прародителем нового жанра в документальном чилийском кино — дидактического фильма, предназначенного для политического об-

разования зрителя: в нем для более доступного изложения серьезного материала используется рисованная и объемная мультипликация.

Интерес зрителей к документальным фильмам постепенно возрастал. И здесь надо отдать должное инициативе, которую проявляли сами кинематографисты, во многом использовавшие опыт кубинских кинопередвижек. Они доставали проектор и везли свой фильм в деревни, на фабрики и заводы, чтобы узнать свою аудиторию, услышать мнение тех, о ком и для кого этот фильм был сделан. Бóльшая часть публики горячо приветствовала рождение в стране нового, революционного кино.

Но существовал и другой зритель, его реакция на титры «Чиле-фильмс» была неизменной: топот, свист, крики сотрясали стены кинотеатров. Мероприятия народного правительства прямо задевали интересы реакционных сил в стране и за рубежом.

Об обстановке, в которой начиналась работа над фильмом «Битва за Чили» рассказывал автору этой статьи режиссер Патрисио Гусман. «В январе 1973 года мы приступили к съемкам, не приняв четкого решения о характере будущего фильма. Мы просто вышли на улицу, имея в распоряжении камеру, магнитофон и машину. Классовая борьба в феврале особенно обострилась. Готовились выборы в парламент. Нам хотелось отразить в фильме столько проблем идеологического, политического, экономического характера, что мы для себя составили их список на огромной доске. Вопросов могло хватить на восемь фильмов. Решили снимать каждый день, отрабатывая пункт за пунктом. Ежедневно мы анализировали всю прессу, обсуждали все, что происходит, в зависимости от этого вносили коррективы в наш план. Мы начали снимать фильм о революции, о ее завоеваниях в стране. Но вскоре мы поняли, что классовая борьба нарастает, враги революции поднимают голову, — на пленку был зафиксирован готовящийся фашистский переворот. И только спустя некоторое время мы до конца осознали, какое значение имеет отснятый нами материал».

Таким образом, операторы в течение восьми месяцев день за днем фиксировали события жесточайшей борьбы революционных и контрреволюционных сил. Было снято восемь тысяч метров пленки. А 14 сентября все члены съемочной группы были арестованы. Оператор Хорхе Мюллер до сих пор не освобожден. Две недели провел Патрисио Гусман на Национальном стадионе, ставшем местом пыток. Ему удалось спастись и вывезти весь отснятый материал за границу. Он оказался на Кубе. Здесь с помощью ИКАИК (Кубинский институт киноискусства и кинопромышленности) Патрисио Гусман смонтировал картину.

Пытаясь вскрыть причины, которые привели к фашистскому перевороту, режиссер стремился быть предельно объективным. В своем фильме он дает возможность высказаться как людям из народа, так и представителям буржуазии, защищающим свои привилегии. Камера здесь исследует развитие классовой борьбы внутри общества, запечатлевает разные ее аспекты. Авторы пытаются ответить на вопрос: почему революционный процесс, объективно отвечавший чаяниям и интересам большинства населения, потерпел поражение? Что позволило фашистам прийти к власти?

Мирный путь развития революции в Чили начался в рамках буржуазной конституции. Правительство Народного единства осуществляло свою деятельность в условиях существования различных партий и идеологических течений. В руках правительства не была сосредоточена вся власть. Реакционеры занимали сильные позиции в парламенте, в судебных органах, в государственном аппарате, который не претерпел существенных изменений по сравнению с 1970 годом.

Вполне понятно, что все это проявилось и в системе средств массовой информации. По свидетельству Родриго Рохаса, кандидата в члены Политкомиссии ЦК Компартии Чили, «реакционный пропагандистский аппарат в Чили не преследовал просто пропагандистские цели, а действовал именно в русле психологической войны, используемой для подготовки вооруженной борьбы против народа». И далее: «Чилийский опыт также показывает, что

империализм, экспортируя методы и технические приемы ведения такой войны, пытается в каждом конкретном случае представить дело таким образом, будто эти явления исключительно национального, местного порядка. Между тем очевидно, что средства массовой информации, контролировавшиеся реакционными силами, исполняли свою партию по нотам, написанным экспертами ЦРУ и других подрывных служб империализма США»[3].

В кампании «психологического давления» реакция активно использовала кино, телевидение, радио, печать, обращая их против революционных преобразований. По мере претворения в жизнь программы правительства Альенде усиливалась ответная реакция оппозиционных сил, с помощью газетных статей, радио- и телевизионных передач, обострявших и без того крайне сложную политическую обстановку в стране.

Настоящая битва развернулась в сфере проката и производства фильмов. В Чили относительно мало кинотеатров: в 60—70-х годах из 337 залов постоянно действовало от 250 до 280, но посещались они довольно активно. В среднем в 1969 году каждый чилиец ходил в кино 7 раз в год. Это обстоятельство было учтено идеологическими противниками Альенде — национальной буржуазией и ее североамериканскими покровителями.

После национализации медной промышленности 11 июня 1971 года США прекратили экспорт своих фильмов в Чили. Вместо 12 прокатных компаний, контролируемых американским капиталом, прокатом стали ведать две организации — частная («Ассоциация кинопромышленности Чили») и государственная («Национальный прокат «Чиле-фильмс»). «Ассоциацию кинопромышленности Чили» возглавляли в основном демохристиане, настроенные оппозиционно к правительству Народного единства. Это сказалось на политике закупок картин — приобретались, как правило, чисто коммерческие ленты, сомнительные с политической точки зрения.

В то же время «Национальный прокат «Чиле-фильмс» осуществил ряд мер, направленных на ликвидацию последствий американского бойкота. Были подписаны соглашения с Кубинским институтом киноискусства и кинопромышленности, налажены отношения с «Совэкспортфильмом», что способствовало кардинальному изменению кинорепертуара.

[3] «1000 дней революции. Руководители КПЧ об уроках событий в Чили». Международное издательство «Мир и социализм», Прага, 1978, с. 122.

«Альсино и Кондор», режиссер Мигель Литтин

Из 40 фильмов, демонстрировавшихся в Сантьяго зимой 1971 года, в прокате было 7 итальянских, 6 французских, 3 английских, 2 аргентинских, 2 западногерманских, 1 венгерский, 1 боливийский, 1 кубинский фильм, фильмы чилийского производства — «Шакал из Науэльторо» Мигеля Литтина и «Первый год» Патрисио Гусмана. Впервые на экраны страны вышли советские картины «Октябрь», «Король Лир», «Белорусский вокзал».

Социологический опрос показал, что среди кинозрителей появился заметный интерес к социально-политическому фильму, к фильмам социалистических стран.

Буржуазия отреагировала незамедлительно. В газетах и журналах началась злобная кампания против «Чиле-фильмс». Авторы статей ловко использовали бойкот США, обвиняя правительство в тенденциозном подборе фильмов для проката, в распространении коммунистической пропаганды средствами экрана.

Не без воздействия реакции произошла смена в руководстве «Чиле-фильмс»: слишком «левого», с ее точки зрения, Мигеля Литтина заменили на посту президента «умеренным» Леонардо Наваррой. В эти дни особенно остро сказывалось отсутствие материальных средств, препятствовавшее, в первую очередь, производству игровых картин. Тем не менее несколько лент все же было снято, хотя и не в рамках «Чиле-фильмс». Как и документальные, они были в основном посвящены актуальным проблемам дня, о чем свидетельствует хотя бы такой случай. В день премьеры фильма Энрике Уртеаги «Операция «Альфа» несколько молодчиков из ультраправой организации «Патриа и либертад» учинили погром в квартире режиссера с целью уничтожить копию фильма и тем самым сорвать просмотр. Однако премьера состоялась. Зрители стали свидетелями тщательной реконструкции событий, связанных с убийством генерала Шнейдера и попыткой правых совершить в стране государственный переворот.

В конце 1972 года «Чиле-фильмс» создает прокатную 16-мм сеть: 8 кинопередвижек охватили полмиллиона зрителей. Просмотры сопровождались политическими дискуссиями и стали важным элементом в предвыборной кампании в марте 1973 года.

Реакционные силы со своей стороны активно субсидировали производство игровых фильмов, пытаясь поощрять создание картин, способных отвлечь зрителя от нового революционного кино. К августу 1973 года, за месяц до фашистского переворота, бестселлерами кинорепертуара в Чили стали два фильма, активно рекламировавшиеся правой прессой: «Девушка, которая не умела сказать «нет» и «Когда у женщин был хвост». Их названия говорят сами о себе. Кино в Чили сконцентрировало в себе противоречия общества. Новый президент «Чиле-фильмс» Эдуардо Паредес был назначен лично Сальвадором Альенде. За короткий срок Паредесу удалось провести национализацию кинотеатров (24 из 34 премьерных кинотеатров Сантьяго стали принадлежать «Чиле-фильмс»), улучшить структуру «Чиле-фильмс», добиться более оперативного выхода хроники. По сценарию Патрисио Манса приступил к постановке полнометражного игрового фильма об участии чилийских шахтеров в национально-освободительной борьбе режиссер Хосе Кавьедес. Впервые за всю историю чилийского кино появились мультипликационные фильмы. Делались первые шаги в создании Национальной синематеки. «Чиле-фильмс» приступила к подготовке третьего фестиваля латиноамериканского «нового кино» в Винья-дель-Мар.

Фашистский путч оборвал эти важные начинания.

Кинематографическое наследие страны было уничтожено за несколько дней. 11 сентября во главе киностудии «Чиле-фильмс» был поставлен генерал Кабрера. 227 человек остались без работы, судьба многих из них оказалась трагической.

Постепенно мировая общественность узнавала правду о чилийских кинематографистах — актерах, режиссерах, операторах, монтажерах. Многие из них погибли в первые дни после переворота. Зверски убит в тюремной камере президент «Чиле-фильмс» Эдуардо Паредес. Расстрелян фашистами оператор телевидения Уго Арайо. Бесследно исчезли по-

сле арестов 110 кинематографистов. Политическим преступником был объявлен боливийский режиссер Хорхе Санхинес, который в то время находился в Чили.

Террор распространился на всю систему кинодела. Распущены профсоюзы киноработников. Ликвидированы кинофакультеты университетов и центры по производству фильмов. Сожжены уникальные киноматериалы, фильмы социалистических стран, ленты, снятые при Альенде.

Казалось, пиночетовские варвары могли торжествовать. Уничтожив ростки новой социалистической культуры, идеологи хунты в то же время ликовали по поводу того, что США сняли киноблокаду и на чилийский экран хлынули американские фильмы.

И все-таки национальное чилийское кино не умерло. Оно живет и развивается сегодня вне Чили. Судьба разбросала чилийских кинематографистов по всему свету. Находясь в изгнании, они продолжают говорить правду о своей родине, о ее прошлом и настоящем. Они верны идеалам социализма. Они создают сегодня кино политическое, партийное, активно участвуя своими фильмами в борьбе чилийского народа с фашизмом.

Во всех уголках земли развернулась мощная кампания солидарности с чилийским народом. Тема Чили не сходит со страниц газет, с телеэкранов, она звучит в радиопередачах, к ней обращаются художники. Она стала источником вдохновения для мастеров киноискусства в разных странах, фильмы, посвященные трагедии чилийского народа, снимаются в Советском Союзе и на Кубе, в ГДР и Англии, в Мексике и Колумбии.

Фашистская хунта хотела уничтожить чилийское кино. Однако благодаря интернациональному братству оно выжило в жестокой борьбе, и кинематограф, осознав свою миссию, стал мощным оружием в борьбе за свободу. Рассеянные по миру, чилийские кинематографисты продолжают и сегодня создавать революционное искусство. Но это было бы невозможно без того импульса, который дала неповторимая историческая ситуация, незабываемое трехлетие, раскрепостившее творческую энергию народа.

А. Брагинский

Филипп Нуаре, или Штрихи к портрету «ленивого человека»

Филипп Нуаре... Достаточно назвать это имя, как тотчас в памяти возникают кадры из знакомых нам фильмов — «Старое ружье» и «Старая дева», «Все золото мира» и «Похищение в Париже»... Эпизоды из картин, которые демонстрировались на неделях французского кино, на международных кинофестивалях в Москве. И сам Нуаре — крупный, но не грузный человек с выразительным взглядом и неизменной сигарой.

Однажды я прочитал о нем следующее: «Сначала слышится смех. Громкий, заразительный. Смех сопровождает каждую фразу... Этот смех раскачивает вещи и людей. Затем возникает его высокая фигура, длинные крепкие ноги в резиновых сапогах, которые расхаживают по салону. «Простите за сей стриптиз. Хотите чаю?» И глаза. Один — ласковый, другой — насмешливый, один — спокойный, другой — полон желания обворожить. «Я люблю чай. А вы?» Ему сорок лет — и больше не дашь. Выглядит очень здоровым...»

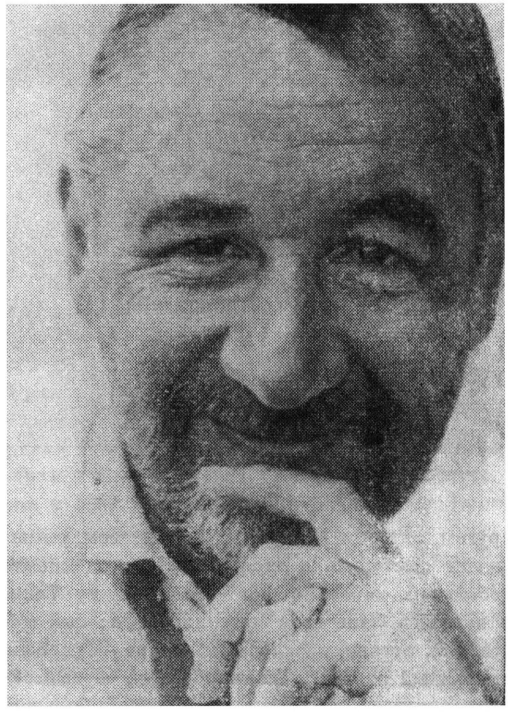
Это было написано более десяти лет назад. Сегодня Филиппу Нуаре пошел шестой десяток (он родился 18 августа 1930 года). Но приведенный выше портрет не нуждается в ретуши. Замечательное качество Нуаре — он не меняется, что признают все. Не перегружая себя работой («Два — два с половиной фильма в год, шесть месяцев занятости», по его словам), умело выбирая роли («Благоразумно выбирать ро-

ли мне не удается, но все обходится...») и режиссеров (Бертран Тавернье, Филипп де Брока, Ив Робер — с ними он дружен), находя время для отдыха в кругу семьи и друзей, Филипп Нуаре ныне находится в расцвете сил и таланта, занимая свое заметное и только ему принадлежащее место во французском кинематографе.

Все в биографии этого актера противоречит его забавному самобичеванию, признаниям в неистребимой лени. Вероятно, мальчишкой он действительно был ленив. Не потому ли все время менял школы? Но ведь его заставляли делать то, чего ему не хотелось делать. Даже в стенах строгого иезуитского коллежа он с удовольствием занимался только тем, что было по душе: участвовал в драмкружке, пел в хоре. Филипп трижды проваливал экзамены на бакалавра и так и не получил свидетельство о среднем образовании. Но его это мало беспокоило: один из его учителей, разгадав, по-видимому, характер своего ученика, посоветовал ему отказаться от гонки за дипломом и попробовать себя на театральных подмостках. К счастью, родители ничего не имели против. «Поскольку я ничего не умел делать, — вспоминает Нуаре, — а надо было чему-то научиться, я стал актером».

Никто не верил, что «типичный оболтус» — Филипп Нуаре сможет чего-то добиться в жизни. Не верили и родители. Они только упреждали сына, что профессия актера — тоже труд, труд каждодневный, со взлетами и падениями. Однако Филипп быстро доказал, что умеет быть работягой. В недавнем интервью журналу «Синема» [1], на которое я буду еще не раз ссылаться, он сказал: «Я стал актером после периода дилетантизма. Только позднее пришел настоящий вкус к делу. Но мне повезло. В восемнадцать лет я принял решение, в девятнадцать прошел курс обучения, а в двадцать уже начал играть и с тех пор не останавливался».

Итак, получив образование на театральных курсах, Филипп Нуаре сначала играет в труппе «Драматического центра Запада», а после возвращения в Париж — в театрах Эвр и Нокамбюль. Правда, на первых порах роли были небольшие. «Я лишь подавал реплики», —



вспомнит он в 1971 году. Именно для того, чтобы «подыграть» на просмотре приятелю, который хотел поступить в ТНП — Национальный народный театр, приходит он однажды за кулисы Дворца Шайо. И... остается там на десять с лишним лет. «Меня «открыл» Жерар Филип», — сказал Нуаре однажды. — Это он уговорил Жана Вилара взять меня в труппу». Шел 1953 год, пора расцвета театра, возглавляемого Виларом. Филипп Нуаре играет в «Сиде», «Дон-Жуане», «Марии Тюдор», «Ричарде III» и других спектаклях. Причем роли стариков! Старых актеров в труппе не было. Внешние же данные Нуаре при соответствующем гриме позволяли ему с успехом перевоплощаться — надо же было кому-то играть отцов!..

Но этого ему было мало. И вот вместе с

[1] "Cinema", 1983, apr., N 292.

«Счастливчик Александр», режиссер Ив Робер

другом, актером Жан-Пьером Даррасом, он начинает выступать в парных скетчах на сценах небольших кабачков на левом берегу Сены. У каждого была своя маска: Даррас был маленький, отчаянный спорщик, Нуаре — увалень и мрачный остряк. «Таким образом, — вспоминает актер, — я переходил с самой большой сцены Парижа на сцену кабаре «Эклюз» размером в два квадратных метра». Зрители здесь располагались рядом. Они были заняты едой и разговорами. Чтобы привлечь их внимание, требовались немалые усилия. Нужно было поддерживать постоянный контакт с этой своеобразной аудиторией. К тому же зрители нередко прерывали актеров своими репликами, и только находчивость могла помочь парировать такое «вмешательство». Опыт работы в кабаре предопределил многое в карьере Нуаре. Это была прекрасная школа. Без нее вряд ли ему удалось бы так блистательно выступить в паре с Клодом Ришем в фильме Рене Клера «Все золото мира». Их «дуэт» написан Клером явно с учетом опыта, который Нуаре приобрел в «Эклюз».

В театре Филипп Нуаре далеко не сразу обрел право на роли, соответствующие его возрасту. Смеясь, он говорит сегодня, что, вероятно, к старости перейдет на роли подростков. Но подобная перспектива явно не пугает его: она еще так далека... «Разумеется, — признался он репортеру «Синема» Мирей Амьель, — мне повезло. Но, говоря о везении, я должен также сказать, что мое увлечение театром все же отвечало глубокой потребности работать на сцене. Хотя поначалу мне было не очень «удобно» в своих ролях. Не могу утверждать, что я со временем стал чувствовать себя как рыба в воде, приступая к каждой новой роли. Но театр очень помог мне. К тому же я быстро полюбил эту среду, и люблю ее по-прежнему. Я испытываю чувство огромной нежности к актерам. Они меня глубоко трогают. Ведь вся их жизнь проходит в том, что они таскают за собой чужие наваждения — авторов или режиссеров. Они «исполнители»: они исполняют перед публикой то, что задумано другими, но что без них, актеров, никогда не получило бы воплощения. Нет, я не смешиваю профессии — актера или, к примеру, врача... Но хочу подчеркнуть самоотверженность и благородство тех и других... Актерская профессия — профессия тяжелая, опасная, она часто выводит из равновесия. Но, занимаясь ею, испытываешь огромную радость. Порой говорят, что коллектив создается только в театре. Но это верно лишь в том случае, если имеется постоянная труппа, когда люди более или менее постоянно работают и живут рядом (ТНП был именно таким театром. — А. Б.). Однако истинная взаимосвязь актеров

друг с другом и с другими создателями постановки возникает только в кино. Иные из них начинают испытывать при этом отчуждение — ведь так непросто зависеть от стольких людей. Меня же это, напротив, завораживает: мне нравится ощущать такого рода зависимость, и я радуюсь достигнутому сообща результату...»

Дебют Филиппа Нуаре в кино состоялся в 1956 году. Аньес Варда, фотограф ТНП, пригласила его на роль молодого рыбака в своем режиссерском дебюте «Короткая песчаная коса». Сегодня в стилистике этого фильма можно увидеть черты, предвосхищавшие стиль «новой волны». Но тогда он не был принят — ни зрителями, ни критикой. На несколько лет Нуаре отходит от кино. Он вернется туда лишь в 1960 году, чтобы отныне уже никогда не порывать с экраном.

В 60-е годы Филипп Нуаре работает жадно, много. Именно в этот период он формируется как многоплановый, неожиданный актер, умеющий быть достоверным и убедительным в самых разных жанрах — комедии и драме, мелодраме и детективе. Однако кого бы ни играл Нуаре, он практически всегда играет человека, сложный характер которого раскрывается постепенно, подчас в ходе трудных испытаний. Полярность ролей не исключает их внутреннего единства, которое идет от личности актера. Это о нем режиссер Робер Энрико сказал: «...человек действия. Достаточно увидеть его в «Войне Мерфи» или «Самых нежных признаниях», чтобы понять, как он умеет перевоплощаться». Именно это привлекает многих режиссеров, которые знают, что на Филиппа Нуаре можно положиться.

Но уже тогда ему удаются и гротескные, очерченные резкими и яркими штрихами персонажи: вспомним его работы в комедии Малля «Зази в метро» и в уже упомянутом фильме Клера «Все золото мира», а также в комедии Раппно «Жизнь в замке», где он впервые играл с Катрин Денев (снова он встретится с ней в 1982 году в картине Филиппа де Брока «Африканец»). В те же годы завязывается его дружба с известным комедиографом Ивом Робером, который снимает Нуаре в «Клерамбаре», а затем дает возможность исполнить одну из лучших ролей 60-х годов в «Счастливчике Александре».

«Старая дева», режиссер Жан-Пьер Блан

«Старое ружье», режиссер Робер Энрико

Да, Филипп Нуаре любит сниматься в комедиях, но это не мешает ему видеть слабости современной французской кинокомедии.

Вот еще одна выдержка из интервью, данного Мирей Амьель: «В настоящий момент ощущается такая потребность в комедийных фильмах, что иные режиссеры, вступив на эту стезю, уже никак не хотят с нее сходить, хотя у них и не всегда получаются удачные картины. Больше всего я не выношу картины из серии о «новобранцах» (у нас известна одна из таких картин — «Новобранцы идут на войну». — А. Б.). Здесь налицо полное отсутствие всякой требовательности (по части юмора, сценария, режиссуры, актерской игры). Нет даже желания постараться: зритель ведь все равно придет! Мне вспоминаются и мои собственные роли в комедиях, одни из которых были более удачными, другие — менее... Так, я очень любил своего «Счастливчика Александра», хотя в дальнейшем из-за легкомысленного отождествления меня с моим персонажем мне слишком часто говорили о нем (или все сводили к нему). Я обожал «Зази в метро» и «Старую деву». Последний фильм весь соткан из нюансов, хорошо продуман и сделан. Мы с Анни Жирардо очень старались (и очень развлекались) на съемках. Впоследствии я сожалел лишь о двух вещах: о том, что режиссер Жан-Пьер Блан не оправдал возлагавшихся на него надежд, и еще о том, что во время работы над вторым своим фильмом он позволил себе малоприятное высказывание, вроде «наконец-то я смог сам выбрать актеров». Но это старая история».

История, возможно, старая, но Нуаре не забывает ее по ряду причин. Дело в том, что начинающий режиссер Блан никогда бы не получил постановку, если бы такие крупные актеры, как Нуаре и Жирардо, не поддержали его проект. Они даже согласились сниматься под проценты от будущих сборов, что было рискованно: ведь фильм мог и провалиться. Но этого не случилось. Более того, он принес немалую прибыль. Можно понять Филиппа Нуаре, когда в одном старом интервью для журнала «Синема Франсе» он говорил, что его огорчает человеческая неблагодарность.

Однако Нуаре и сегодня по-прежнему поддерживает молодых, если верит в них и если роль ему по душе. Как-то он заметил: «Люблю сниматься у дебютантов. Они так верят в то, что делают, и столько сил в это вкладывают. Даже если фильм оказывается плохим, в нем есть нечто — оптимизм». Так, он снимался у Марко Пико в картине «Облако в зубах» и охотно принял предложение Бертрана Тавернье сы-

грать в фильме «Часовщик из Сен-Поля», положившем начало их долгому и успешному сотрудничеству. На сегодня они сделали уже пять картин, в том числе известный нам фильм «Неделя отпуска», где у Нуаре эпизод, но в том-то и дело, что этот актер готов для друга сняться «даже в эпизоде, где надо только открыть дверь», как сказал он однажды.

Мирей Амьель напомнила Нуаре, что Тавернье назвал его своим «автобиографическим актером». Вот что ответил Нуаре: «...это прекрасное признание в дружбе.... В совместной работе наши отношения углублялись, и, когда он сегодня дает мне такое определение, это звучит естественно, хотя мы с ним очень разные люди...»

Амьель обратила внимание на то, что диалоги у Тавернье своей конкретностью доставляют явное удовольствие актерам и зрителям, но это, мол, не двигает кино вперед. Филипп Нуаре живо реагировал на эти слова: «Если все будет сводиться к тому, чтобы снимать фильмы, которые «двигают вперед» кино, безработица среди кинематографистов станет еще большей, чем сегодня. Меня не это волнует. Если кино меняется, двигается вперед... я в восторге. Но не обязательно в фильмах, где я играю сам. Я испытываю равное удовольствие, снимаясь у Бертрана Тавернье и Марко Феррери. У них разные по стилистике и концепциям фильмы, но есть нечто общее в том, как они обращаются с актером, как помогают ему работать над образом... Иногда говорят об актере, что он «революционизирует искусство комедии», что после него «нельзя будет играть, как прежде». Это ложь в девяти случаях из десяти. Ну, скажем, так бывает один-два раза в столетие. Верно лишь то, что если приходит кто-то новый, то в случае, если это хороший актер, он непременно приносит что-то новое. Здесь я бы назвал Марлона Брандо...»

На замечание Амьель относительно существования некой «своеобразной французской школы» Нуаре ответил: «Вы имеете в виду Пикколи, Рошфора, Марielя и некоторых других? Я бы сказал, нас сближают общие особенности карьеры. Мы пришли из театра, мы неплохо знакомы с классикой и довольно поздно начали сниматься в кино...»

Итак, Филипп Нуаре ощущает свою принадлежность к ряду известных актеров своего поколения. «Школа» — это, быть может, слишком обязывающе, но Нуаре не случайно называет Рошфора и Марielя: они не просто его коллеги, но и друзья, товарищи по общему делу, с ними он снимался и с ними его многое объединяет... Точно так же он мог бы назвать и режиссеров, помимо Тавернье, с которыми ему, видимо, особенно легко и приятно работать. В их числе упоминавшийся выше Робер Энрико. Еще в 1974 году Нуаре участвовал в его картине «Секрет», а через год в «Старом ружье». Не так давно они снова встретились — на фильме «Орел или решка». На этот раз Энрико снял психологический детектив, разоблачающий нравы французской провинциальной буржуазии, умеющей использовать в своих интересах местные органы правозащиты, в известной мере находящиеся у нее в зависимости. Из трех только что названных лент нашему зрителю знаком фильм «Старое ружье», к которому критика ряда стран проявила благожелательный интерес. Однако у Нуаре, человека требовательного к себе и к другим, есть собственное мнение об этой картине, которое он в свое время напрямик высказал и режиссеру. Он, в частности, считает, что картина получилась упрощенной, некоторые ее персонажи выглядят окарикатуренными, а финал — нарочитым... Но тут, вспоминает актер, я оказался в западне, дав согласие на участие в постановке тогда, когда еще далеко не все было оговорено. А уж после, даже убедившись, что замысел не лишен определенных изъянов и даже опасностей, он не счел возможным отказаться от работы, поскольку не привык подводить других... «Чтобы оправдать и себя и фильм — с его недостатками, — признается Нуаре, — я убедил себя, что все это — издержки жанра, что именно принадлежность к «вестерну» делает картину уязвимой...»

Как можно заметить, Филипп Нуаре берется за очень разные роли и делает это осознанно. «Во всех случаях, — читаем в интервью корреспонденту «Синема», — как зритель и читатель тоже, я предпочитаю разнообразие жанров... По-моему, таково призвание актера — перехо-

дить от одного жанра к другому. В известном смысле это заложено в актерской профессии. Хотя некоторые «звезды» и ограничивают себя одним-единственным стилем игры».

Филипп Нуаре является одним из самых преуспевающих и, следовательно, высокооплачиваемых французских актеров. Нередко его спрашивают, как он относится к своим заработкам. Задала ему этот вопрос и Мирей Амьель, услыхав в ответ следующее: «Я рад, что хорошо зарабатываю и могу не думать о деньгах. Раньше меня мучили угрызения совести на этот счет. Но ведь покуда существует нынешняя система кинопроизводства и проката, то есть покуда нас, актеров или «звезд», будут считать лишь товаром и прокатчики по-прежнему (хотя и не признаваясь в этом) будут обладать правом решающего голоса при выборе сюжета (ибо ни один фильм не делается без их авансов), я буду спокойно пользоваться своими привилегиями... Хочу обратить ваше внимание на то, что я никогда не устанавливаю своего минимума оплаты. Но если я снимаюсь у друга или у дебютанта, как и в некоторых других случаях, «тариф» существенно меняется в их пользу. Честно говоря, не это меня больше всего заботит. Не забывайте, что при нынешней системе производства «право на скидку» не признается: вы м о ж е т е сняться в одном-двух фильмах, которые не будут иметь успеха в прокате, но третьего вам уже не простят...»

«Я не принадлежу к актерам, которые любят анализировать свои роли, разбирая их по косточкам, — сказал далее Нуаре корреспонденту «Синема». — Вероятно, потому, что я неважный аналитик, и еще из-за того, что мне самому было бы страшновато копаться в себе, выявлять не очень понятное... Некоторые мои коллеги имеют более четкие представления о своих методах работы — я нет...»

Впрочем, похоже, что здесь он не совсем верно о себе судит. Ведь, отвечая на вопрос о том, над чем он сейчас работает, Филипп Нуаре объяснил: готовится к съемкам в фильме «Друг Венсана» режиссера Гранье-Деферра, у которого уже однажды снимался — в картине «Женщина в окне». Готовиться к роли, по словам Нуаре, — значит читать сценарий, вникать в характер своего персонажа, встречаться и беседовать с режиссером, думать о жестах, внешности будущего героя ленты, постепенно сживаться с ним... Разве это не метод?

«В общем, вы любите свою профессию не меньше, чем любили ее в самом начале?» — спросили Нуаре в заключение. «Да, — ответил он. — Я даже читаю мемуары актеров и почти всегда — с удовольствием... Но я не собираюсь писать свои собственные. Когда моей дочери было 12 лет (теперь она уже ассистент режиссера. — А. Б.), она задала мне вопрос о мемуарах — и, кажется, подобная перспектива ее напугала. Мой отрицательный ответ был косвенным обещанием...»

Таков этот актер, которому нынешним летом исполнилось 53 года. Некоторые итоги своей двадцатилетней работы в кино (Нуаре ведет счет от «Зази в метро», то есть с 1960-го) он подвел в интервью журналу «Синема Франсе» два года назад: «Я нашел в кино многих друзей и большое творческое удовлетворение... Много времени я провожу в своем доме близ Каркассона, на лоне природы. Я не ищу бессмысленной роскоши, я человек скромных радостей. Люблю посидеть за столом, хорошо, но неплотно поесть... ходить в кино, курить сигару, кататься верхом... Мне обычно требуется надолго расслабиться, чтобы «перезарядить свои батареи», подумать... А в промежутках я работаю. И для такого ленивого человека работаю, пожалуй, даже многовато».

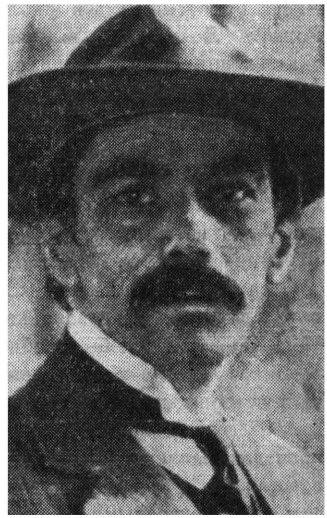
Как говорится, дай бог каждому такую лень!

Синерама

Болгария

Вероятно, в анналах болгарской юстиции начала века можно найти сведения не об одной судебной ошибке или, того хуже, о судебной провокации, не одно свидетельство несправедливости царского суда, чиновников, готовых сфабриковать сенсационный уголовный процесс и упечь за решетку ни в чем не повинного человека. Однако в истории болгарской литературы софийское «Дело 205—1913» занимает особое место, поскольку речь идет об обвинении в убийстве, предъявленном одному из выдающихся поэтов Болгарии — Пейо Яворову. Это чудовищное обвинение стало завершающим аккордом многолетней травли поэта «высшим обществом» Болгарского царства, воспользовавшегося самоубийством подруги Яворова Лоры Каравеловой, чтобы бросить поэта в тюрьму, где он покончил с собой.

Сейчас, спустя семьдесят лет после трагической гибели Каравеловой и Яворова, молодой болгарский режиссер Киран Коларов (его дебют, фильм



Явор Милушев в фильме «Дело 205—1913» режиссера Кирана Коларова (фото из журнала «Болгарские фильмы», Болгария)

«Звание — ординарец», стал одной из сенсаций болгарского экрана конца 70-х годов) снимает по сценарию Ивана Дечева картину, которая так и называется — «Дело 205—1913». В основу ленты положена документальная книга Николая Гайдарова «Житейская драма Яворова», дополненная данными исторических исследований о жизни и творчестве Яворова, а также письмами Лоры Каравеловой, опубликованными в 30-е годы. Существенное место займут в фильме и стихи поэта.

Действие ленты охватывает последний год жизни Яворова; на экране будут отражены его сложные отношения с Каравеловой и события, последовавшие за ее смертью. «В трагической развязке, — говорит Иван Дечев, — ... как бы «изнутри» раскрывается сложная и богатая натура поэта. В стоицизме, с которым он... перенес тяжкие испытания и несправедливые обвинения, со всей полнотой проявились глубина и величие его характера. Он сумел подняться над клеветой и, в сущности, в последние месяцы своей жизни заново открыть и осмыслить свою любовь».

В роли Яворова снимается Явор Милушев, в роли Лоры — Катя Иванова, запомнившаяся зрителям интересным дебютом в фильме «Мера за меру». В остальных ролях — Иван Кондов, Павел Сираков, Богдан Глишев, Эмилия Радева, Живко Гарванов. Оператор Радослав Спасов.

Н. Басманов

ГДР

В Гере состоялся III национальный фестиваль детских фильмов «Золотой воробей». В смотре, который проводится раз в два года, участвовали ленты, представляющие разные виды кинематографа — игровой, документальный, мультипликационный, а также телевизионные сериалы и телеспектакли — всего 50 картин.

Параллельно главному жюри, в состав которого входили мастера кино и педагоги, работало детское, учредившее свои призы. После демонстрации каждого фильма устраивались зрительские обсуждения, дискуссии, встречи создателей лент

с детьми. По вечерам педагоги, психологи, руководители детских киноклубов, критики, зарубежные кинематографисты — гости смотра обсуждали широкий круг проблем, связанных с созданием фильмов для юной аудитории.

Необычным и ярким событием этого фестиваля стал кинобал, устроенный для детей: на балу ребятам открыли немало «тайн» кино — познакомили с техникой трюков и комбинированных съемок, с секретами грима и т. п. Популярные актеры неожиданно появлялись среди зрителей в образе того или иного персонажа из картин — участниц фестиваля.

Одной из наиболее удачных работ признана лента Эгона Шлегеля «Выстрелы с Ноева ковчега» (об этой картине уже сообщалось в «Синераме»).

К проблемам становления детского сознания обращается и телевизионная игровая картина «Пиянке» (режиссер Гюнтер Фридрих), действие которой также разворачивается в последние месяцы существования «третьего рейха». Мальчик, герой ленты, вынужден скрываться вместе с отцом, коммунистом-подпольщиком и еврейской девочкой, своей ровесницей.

Оба фильма были награждены призами детского жюри.

Переплетение реальности и сказки вновь доказало в дни фестиваля свою жизнеспособность, свою плодотворность для детского экрана. В мир увлекательных приключений, лихих ковбоев переносился вечно повсюду опаздывающий мальчик Алекс («Долгий путь в школу» Рольфа Лозански); выручать сказочного принца отправлялась из родной деревни мечтательная Катрин («Освобожденный принц» Вольфганга Хюбнера); в снах-мечтах раскрывалась перед зрителем застенчивая Анна из фильма Вернера Бергмана «Толстая Тилла».

Первый приз фестиваля «Золотой воробей» завоевала картина Хельмута Дзюбы «Сабина Клейст, 7 лет», рассказывающая историю девочки, убежавшей из детского дома. Три дня, проведенные ею в Берлине, встречи с разными людьми, детьми и взрослыми, и, наконец, возвращение в детдом составляют содержание этого фильма. Соединение грустного и смешного, прекрасная игра маленькой актрисы Петры Лэммель снискали этой ленте успех у критики и зрителей.

О. Булгакова

Индия

Южноиндийский режиссер Балачандер поставил почти одновременно три фильма, вызвавшие широкий резонанс и активно поддержанные прогрессивной общественностью страны. Первый — «Борьба за воду» — отражает рост самосознания деревенских жителей, объявляющих войну местным властям, которые всячески препятствуют попыткам крестьян вырваться из нищеты. Вторая лента Балачандера «Мы созданы друг для друга», снятая на хинди, стала не менее популярной, чем в свое время «Бобби» Раджа Капура. Одна из причин этой популярности заключается в том, что фильм сделан с учетом вкусов и интересов молодежи, в нем чувствуется дыхание подлинной жизни, что, кстати, отмечает не только пресса, но и сами молодые зрители в своих интервью с журналистами, в многочисленных письмах в редакции газет и журналов. Картина «Мы созданы друг для друга» знакомит с представителями молодого поколения индийцев 80-х годов, ищущих свое место в мире, отстаивающих свое право на счастье.

Путь к освобождению личности начинается для героев фильма, Васу и Сапны, с неприятия кастовых предрассудков: юноша вышел из семьи, принадлежащей к более высокой касте, чем семья девушки. Кроме того, «созданным друг для друга» предстоит преодолеть и национальные барьеры, ведь Сапна — родом из Северной Индии, в то время как Васу — уроженец южноиндийского штата Тамилнад; они говорят на разных языках, но это отнюдь не мешает им понимать друг друга. Молодые люди счастливы, они собираются пожениться, однако родители не дают согласия на их брак. Сапне рано выходить замуж, утверждают отец и мать девушки. В ее возрасте не бывает настоящей любви. Если это всерьез, то надо испытать силу чувства на прочность, — заявляют родители юноши. И вот Сапну заключают под домаш-

ний арест, а Васу отправляют в другой город, предварительно взяв с него обещание, что в течение целого года он не будет искать встреч с возлюбленной и даже переписываться с ней.

Влюбленные выдержали этот испытательный срок, их любовь прошла проверку временем. Но их надеждам на счастье не суждено было осуществиться...

В фильме нет традиционного «хэппи энда», характерного для очень многих индийских кинолент. Режиссер категорически отказался переделать финал картины, несмотря на требования прокатчиков. ...Идут заключительные кадры фильма: смертельно раненный Васу и Сапна, над которой надругался подонок, соединяются в последнем объятии и исчезают в пучине моря. В исполнении певицы Латы Мангешкар и певца Баласубраманьяма звучит песня-реквием на слова поэта Ананда Бакши «Мы созданы друг для друга — нас никто не в силах разлучить...», давшая название картине и проходящая рефреном через весь фильм.

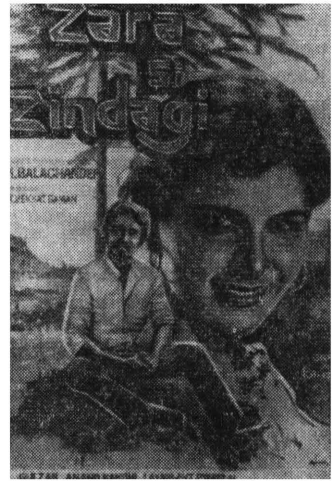
После выхода картины Балачандера на экраны исполнители главных ролей — молодой актер Камалахасан и выпускница средней школы Рати Агнихотри — сразу же вошли в число самых популярных в Индии «звезд» национального кино.

Безработице — одной из наиболее острых проблем, унаследованных Индией от колониального прошлого — посвящена третья лента режиссера, которая называется «Жизнь так коротка».

Герои фильма Ракеш, Тилак и Амит получили гуманитарное образование. Они приехали в Дели из разных штатов с единственной надеждой найти работу. Но работы нет и не предвидится. Нет и нормального жилья. Молодые люди снимают в старой части города угол, который в шутку называют «крысиной норой». Живут впроголодь, на хлебе и воде, по очереди надевают единственные выходные брюки и сандалии. Жадно читают немногочисленные объявления о приеме на работу, обивают пороги учреждений и повсюду встречают отказ...

Тилак, Ракеш и Амит — люди, не похожие друг на друга. По-разному складываются их судьбы. Покладистый, «не от мира сего» Тилак оказался совершенно неприспособленным к жизненным невзгодам, к изнурительной борьбе за существование. Муки голода сделали его уличным попрошайкой, поставили на грань безумия. Пронырливому ловкачу Амиту удалось «покорить» Дели. Он испробовал всевозможные нечестные способы добычи денег, чуть было не угодил в тюрьму, но в конце концов «определился», занял, как он сам говорит, «вакантный пост мужа» в доме богатой вдовы. Мятежный поэт-философ Ракеш тоже выбился в люди. В трудную минуту ему помогла Кусум, девушка, которую он полюбил.

Итогом горьких раздумий героя, выражающих позицию самого автора фильма, звучит обвинение, которое он бросает в лицо администрации в той конторе, где его проверяли на «благонадежность»: «Вам не нужны грамотные, здравомыслящие специалисты! Вам нужны тупые, послушные рабы. Прикажите лучше закрыть на замок все школы, колледжи и университеты, разорвите на клочки и выбросьте в мусорную корзину все дипломы об образовании!..»



«Жизнь так коротка». Рекламный плакат фильма

Однако и у этого героя гражданского пыла хватило ненадолго. Жизнь «обтесала» его, превратила в обывателя: Ракеш открыл в Дели собственную парикмахерскую. В конце концов, утешает он себя, разве мне одному пришлось расстаться с надеждами и иллюзиями молодости? Разве я один неудачник? Самое главное — жить по совести, чтобы не было стыдно перед людьми.

После выхода на экран этих картин о Балачандере заговорили как о режиссере, развивающем традиции прогрессивного кинематографа, кинематографа социального протеста, заставляющего зрителя всерьез задуматься над наболевшими общественными проблемами современной Индии.

Ю. Корчагов

Франция

О том, что во Франции существует «региональный кинематограф» национальных меньшинств, пресса страны пишет весьма редко. Коммунист Рене Вотье — один из представителей этого кинематографа. Он работает в Бретани, все его творчество связано с жизнью родного края.

В 1944 году, в шестнадцать лет, Вотье стал бойцом партизанского отряда, действовавшего против нацистов. Был награжден Военным крестом. В 1946 году поступил в Киноинститут, а уже в следующем году принял участие в качестве стажера в работе над фильмом Луи Дакена «Великая битва горняков». В 1950 году, чтобы снять серию картин о деколонизации, Рене Вотье отправляется в Алжир, где затем участвует в работе по организации в молодой республике Аудиовизуального центра. Вернувшись в 1970 году во Францию, создает Бретонский киноцентр по производству фильмов; здесь им сняты известные картины «20 лет в Оресе» (премия на Каннском фестивале 1972 года), «Безумная из Тужана», «Когда ты говорила Валери», «Черные волны — красная ярость» (приз за лучший документальный фильм на фестивале в Роттердаме в 1979 году).

В настоящее время Рене Вотье работает над телесерией об участии кинематографистов в освободительной войне в Алжире. Эта серия во многом основана на личных впечатлениях: Вотье сражался в рядах Фронта национального освобождения за независимость алжирского народа. В свое время реакция французских колониальных властей, узнавших о бойцах-кинематографистах, была однозначной: все они были объявлены шпионами; Вотье получил ярлык «агитатора», «посланца Москвы»...

Второй фильм серии — «Колониальный кляп» — расскажет, в частности, о трудностях, с которыми столкнулись французские режиссеры Ален Рене, Клод Отан-Лара, Луи Дакен, Саша Верный, стремившиеся сказать правду о колониальном режиме в Алжире. В соответствии с «законом Мока» от 1957 года негатив фильма Саши Верного «Свободу Алжиру» был конфискован. «Я лично был обвинен в нарушении тринадцати статей закона и оказался в тюрьме, — рассказывает Рене Вотье на страницах газеты «Юманите», — на основании этого же закона был запрещен фильм Жака Панieля об убийстве оасовцами 21 октября 1961 года алжирских патриотов в Париже... Мы расскажем и о том, как алжирское кино в условиях независимости способствует поступательному движению к социализму; постараемся восстановить фильм «Народ на марше» — первый алжирский фильм, негатив которого был уничтожен колонизаторами...»

На вопрос, что он собирается снимать во Франции, Рене Вотье сказал, что намерен расследовать на экране историю убийства в декабре 1924 года во время забастовки пяти рыбаков-коммунистов, тогда же погиб и мэр городка Дуарнене. «Но эти убийства, — говорит Вотье, — не сорвали забастовку на консервных заводах, напротив, правительству пришлось запретить фашистские лиги, тем самым приостановив развитие фашизма во Франции...» Вотье замечает: «Во время своих встреч со зрителями я представляюсь как режиссер, коммунист и бретонец. Я снимаю свои фильмы исходя из своих коммунистических убеждений».

Рене Вотье говорит, что телевидение отказывается демонстрировать картины о борьбе трудящихся Бретани за свои права, созданные им и его товарищами. Чтобы закончить фильм о загрязнении побережья Бретани нефтью, вытекающей из танкеров («Черные волны — красная ярость»), потребовалась помощь левых муниципалитетов Бреста, Ренна, Нанта, Лориана, Сен-Бриа.

А. Владимиров

Александр Миндадзе

Парад планет

Судьба явилась бритоголовым солдатом-первогодком, в сумерках вышедшим навстречу из подъезда. Паренек приблизился без слов с папироской в зубах; Герман Иванович так же молча извлек из пиджака зажигалку, щелкнул. Получилось само собой — щелкнул машинально и забыл, вошел в свой подъезд. Поднялся в лифте на шестой этаж. Начал отпирать дверь. А она вдруг сама распахнулась, жена с порога сказала:

— Тут повестка, Гера. Из военкомата.

— Новости.

Он больше ничего не сказал, разулся молча в прихожей и проследовал в комнату. Здесь сразу опустился в кресло, вытянул ноги.

— Ну, покажи. Что там такое?

Жена принесла повестку. Он надел очки.

— А почему край оторван? Ты расписалась, что ли?

— Понимаешь, получилось неожиданно, я сразу не сообразила...

Он встал и включил телевизор. И снова сел.

Жена не уходила, все стояла за спиной.

— Какие-нибурь сборы опять?

— Скорей всего.

— Ты же ездил в прошлом году.

— В позапрошлом.

— Что это они тебя дергают?

— Не знаю.

— По-моему, ты смотришь телевизор.

— Да. Не стой за спиной.

— А может, наоборот? Решили снять с учета?

— Может быть.

— Ох, как мне это все не нравится! — сказала жена.

— Что не нравится?

— Войны бы не было.

— А-а, — протянул Герман. — А мне не нравится, когда трогают мои вещи.

— Какие твои вещи?

— Фотоаппарат почему на подоконнике?

— Ну, Славик, наверно.

— Был ведь разговор.

— Ты перестань нервничать, — сказала жена. — Пускай Лев Сергеевич позвонит, в конце концов.

— Куда позвонит?

— Ну, в этот... военкомат.

— Я нервничаю, потому что ты отсвечиваешь. Или сядь или... Одно из двух.

Жена предпочла второе «или», ушла. Герман некоторое время сидел в прежней позе, развалясь перед телевизором. Но вот поднялся и, подойдя к письменному столу, выдвинул ящик. Нашел записную книжку, надел очки, полистал, Выдвинул следующий ящик. Потом другой — там он тоже рылся. Получился поспешный обыск в собственном столе. Наконец извлек еще одну записную книжку — старую, растрепанную. И ее полистал нетерпеливо...

С раскрытой книжкой он появился в коридоре. Жена разговаривала по телефону. Она сразу сделала знак, показывая, что закругляется.

И вот Герман Иванович набрал номер.

— Магазин? Извините.

Он снова покрутил диск.

— Магазин? Что? Я в очках, спокойно. Шесть пять три восьмерки. Нет? Раньше был магазин. Извините.

Бросил трубку и прошел на кухню.

Там, отвернувшись к окну, сидела жена. Ужин был на столе.

Он устроился было ужинать, но жена продолжала сидеть отвернувшись, и он не выдержал, подошел к ней сзади, обнял за плечи:

— Ну что?

И вместе с ней стал смотреть в окно. С высоты шестого этажа были видны окна соседнего

дома и крыша другого соседнего, и кусок неба над крышей — темного неба с двумя-тремя бледными крупинками звезд.

Звезды приблизились. Их оказалась целая россыпь, созвездие, и оно подплывало, являясь из мглы — обрывок детских бус, летящих в черной пустоте. Герман Иванович сдвинул диск спектрометра, оторвал взгляд от трубки-гида и, осторожно ступая во тьме павильона, перешел к другому телескопу.

Там его поджидала лаборантка.

— Герман Иванович, еще полторы минуты видимости.

— Проверь фотометр.

— Уже.

— Перезаряди левую кассету. Заволакивает, надо же!

— И всегда в ваше дежурство,— засмеялась лаборантка.

— Поторопитесь.

— Готово.

Он приник к трубке-гиду.

— Света!

— Я здесь!

— Я же, кажется, просил проверить фотометр.

— Я проверила.

Лаборантка подошла. Он притянул ее к себе.

— Ну, пусти, ладно.

— Ты не обижайся.

— Я не обижаюсь.

— На параде планет будешь со мной?

— Посмотрим,— она опять отстранила его руки.— Какой парад? Ты же повестку получил!

Раздалась длинная трель звонка, послышались шаги, голос:

— Закончили?

В павильоне зажегся свет — входил мужчина в белом халате. Следом пожилая женщина и еще один мужчина, лицо которого как бы осталось в темноте — он был негр.

— Привет. Опять заволокло? — осведомился негр на правильном русском языке.

— Могу вас обрадовать, друзья. Тебя, Герман,— сказал человек в халате.— Получаем новую оптику и притом на днях, уже решенный вопрос!

— Хорошо,— сказал Герман.

Мужчина между тем отвел его в сторону, спросил шепотом:

— Что там за история с повесткой? Шеф знает?

— А что ты шепчешь? Говори вслух! — заявил громко Герман. — Все давно в курсе. Наш беспроволочный телеграф. Ну, получил, получил повестку, забирают меня!

— Не говори глупости. Кто тебя заберет. Вообще не понимаю, что это они тебя дергают. Ты ведь уже старый, по-моему!

— Как видишь, еще не очень,— сказал Герман.

— А вы к шефу, Герман Иванович,— посоветовала женщина. — И учтите, он с понедельника в отпуске.

— Хорошо, учту.

— Он все сделает. Вы ему нужны. К шефу, к шефу! Когда ему кто-то нужен...

— Да, надеюсь,— отозвался Герман.

В мясном отделе выстроилась очередь. Из-за приоткрытой двери разделочной доносились удары топора. Герман протиснулся к прилавку, спросил продавца:

— Рубит кто?

— Султан, кто!

Обогнув очередь, Герман толкнул служебную дверь, ведшую в недра гастронома. За дверью был коридор, еще двери и та, последняя, обитая железом, за которой рубил Султан. Здесь же со скромным видом ожидали клиенты — два-три покупателя, тоже очередь. Железная дверь как раз приоткрылась, выскользнул отоваренный, с увесистым свертком джинсовый паренек. И тут Костин, не мешкая, прошел в разделочную — перед носом очередного клиента.

— Обэхээс, — сказал он.

— Накаркаешь, — пробурчал Султан. Он мельком взглянул на Германа и, громко ухнув, рубанул говяжью тушу.

Герман опустился на табурет. Поодаль на таком же табурете сидела девчонка-продавщица. Он, видно, вспугнул ее — девчонка поднялась и направилась к двери. Султан обернулся и на всякий случай шлепнул ее по заду.

Едва закрылась за девчонкой дверь, он отло-

жил топор и пошел по разделочной, чеканя шаг. Вытянулся перед Германом по стойке «смирно», приставил ладонь к засаленному берету. Так и стоял, хотя забытая очередь уже барабанила в дверь, а за спиной возник с пустым подносом пришедший из-за прилавка напарник. Наконец Султан не выдержал, засмеялся, глядя на собственный живот, который, как ни старался, не мог втянуть и который в конце концов выпал из расстегнутой рубахи. Герман поднялся с табурета, они обнялись.

— Ну? Как живешь-то? Все на небо смотришь?

— А ты все топориком?

— А я все топориком! Послушай, Галилей, ничего у нас с тобой не выйдет. Я ж в гимнастерку не влезу! А влезу, так на марше упаду. Или в окопе застряну... Куда с таким пузом? Живая мишень!

— Ну, пристрелят, в крайнем случае.

Султан, конечно, прибеднялся, держа шутливый тон. Еле заметной улыбкой он подтверждал, что все будет как раз наоборот: не упадет, не застрянет. Да и с виду он был не из тех, кто падает,— крепкий, покрепче Германа, веселый, шумный, вполне, судя по всему, довольный жизнью.

— Я как повестку получил — сразу куда первым делом? К тебе. И Крокодилыча прихватил. Мы на Садовую, а тебя там нет, переехал...

— Квартиру дали. На Угольной, дом-башня.

— Дом-башня? А, знаю... А чего это тебя в башню? Планету, что ли, открыл?

— Созвездие Султана.

Султану понравилось:

— Даешь!.. Все небо наше! Послушай, мне в этом году никак нельзя. Вот честно.

— То есть как? Почему это? — нахмурился Герман.

— Нельзя,— подтвердил Султан.— Не получится.

— Что случилось?

— Работа.

— У всех работа.

— Да нет, не у всех,— сказал Султан.— Есть работа, от которой самый раз сбежать, а у меня она, видишь...

И тут, как бы в подтверждение, очередь с новой силой заколотила в дверь... Султан не усидел, открыл — и сразу накинулся на первого попавшегося клиента:

— Чего барабаним? Барабанщик! Видишь, рублю! Подождать не можешь?

Он осекся, потому что клиент, лысый мужчина со значком таксиста на тенниске, отодвинув его, решительно прошел в разделочную.

— Карабин! — возвестил он громко.

— Кустанай! — не сговариваясь, в один голос ответили Герман с Султаном.

— Ну что? Военный совет? — Вошедший достал платок, вытер испарину с лица.— А где остальные? Валера Слонов где? И Крокодилыча не вижу...

— Прямо не могут друг без дружки,— оживился Султан.— Крокодилыч утром: Третий парк не объявлялся?

— Я теперь во втором парке. Не пойму, Герман Иванович, ты же у нас с бородой был! Где борода? Прямо не узнал тебя, полированного. Ну, послушайте, какие новости. Дорогу на Узкое закрыли. Позавчера с пассажиром с Белорецка иду, хотел на бетонку повернуть — перекрыта! Началось! Из леса, смотрю, солдатики, солдатики туристов выгоняют... Мое мнение: опять на правом берегу будете. Опять вас, значит, из лагеря на юг, на Гуськово...

Султан удивился:

— Почему это нас? А тебя?

— Меня — нет, ребята. Меня — в макулатуру, — сообщил Третий парк. — Одним словом, комиссовали меня. Такие дела. Вдруг ни с того ни с сего — язва, оказывается.

— Ты это что, серьезно?

— Вот именно что — серьезно. Так что давайте воюйте без меня. Жалко, конечно...

— Смотрю, пошло нас косить! — вздохнул Султан.— Только и слышишь: тот, этот... Не старые ж мы, я удивляюсь... Вон у Михеева заряжающий был, ну, помните, рыжий такой, длинный...

— Фитиль,— вспомнил Герман.— Фитиль со второй батареи.

— Что, тоже язва? — спросил Третий парк.

— Не язва. Хуже... Чем пиво закусывают и пивом запивают...

— Ну-ну, — сказал Герман. И посмотрел на таксиста: — Ты как, свободен или по заказу?

— Как скажете, ребята,— с готовностью отозвался Третий парк.

На «Волге»-такси подъехали к блочной пятиэтажке. Султан с Германом вылезли. Третий парк стал тоже выбираться из машины.

— Ты чего? Поезжай,— сказал ему Султан.

— С вами я, с вами.

— А план когда?

Третий парк махнул рукой и побежал следом. План сейчас не имел значения.

Поднялись по лестнице. Султан постоял на площадке в нерешительности, напрягая память. Потом, выбрав дверь, позвонил. Послышался топот детских ног, в приоткрывшуюся щель высунулась вихрастая голова.

— О, копия! — обрадовался Султан. — Нука, Слоненок, бегом, позови папку!

Мальчишка скрылся, и после паузы дверь открылась пошире, возник мужчина в майке, заспанный.

Султан слегка растерялся:

— Нам не вас, нам Слона...

— Не водится.

— Не шути, малый. Нам Слонова Валеру...

— А, Слонова Валеру... — Малый зевнул. — Так его здесь давно нет, давным-давно. И духа не осталось...

— А чей теперь дух? Твой, что ли? — спросил Герман.

Малый отвечать не стал, опять не удержался, зевнул.

— Но пацан-то его!— не унимался Султан.

— Его, его.

— Ты теперь за папку?

Малый решил закрыть дверь.

— Подожди... Чего дрыхнешь днем?

— Так со смены я, ребята.

— А войдем да отметелим? Чтоб не зевал в лицо!

Малый проснулся, хмыкнул и лениво выкинул руку, угодив Султану в скулу. После чего без спешки прикрыл дверь.

Приятели остались на площадке.

— Чего-то не везет сегодня,— заметил Султан, потирая скулу. — День, что ли, такой? Может, там вспышки на Солнце? — И посмотрел на Германа. — Что говорят ученые?

— Пошли, — сказал Герман.

— Герман Иванович, друг мой, ну что вы такое говорите, какие сборы, у нас столько работы! — Профессор, шеф, Лев Сергеевич уставился на Германа Костина сквозь модные очки. — Тоже мне защитник нашелся! — рассмеялся он от души. — Вы знаете что, не валяйте дурака, вы старший научный сотрудник, неужели некого послать, кроме вас!

— Вот разве что кого-то другого, — усмехнулся Герман. — Да нет, Лев Сергеевич, не выйдет. Офицер запаса должен время от времени проходить подготовку, быть в форме, сами понимаете...

— Это что, вы мне свои слова говорите или чужие? — поморщился Лев Сергеевич. — Если вы это мне от имени военкомата, то давайте я лучше с ним поговорю... Алексей Петрович, — обратился шеф к вошедшему человеку, — прошу вас, найдите телефон, имя-отчество, все, что полагается, только повыше... И позвоните от моего имени. Скажите там про парад планет, ну, в общем, вы знаете. А то с этим воякой мне трудно договориться! Все-все!

В коридоре, взяв за плечо Алексея Петровича, Герман сказал ему вполголоса:

— Слушай, Алеша, не звони никуда. Понял?

Из обсерватории Герман вышел вместе со Светланой, лаборанткой. Следом появился говорящий по-русски негр. Втроем они спустились по ступеням в сквер, пошли не торопясь.

— Алло! Минуточку! — донеслось до Германа. Обернувшись, он увидел мужчину на скамейке. Тот манил его рукой.

— Это кого он? — удивилась Светлана.

— Это меня, — Герман направился к скамейке.

— Здорово, — сказал мужчина.

— Привет, Крокодилыч!

Подошла Светлана, за ней негр.

— Знакомьтесь, Крокодилыч... Иван Корнилыч, то есть, прошу прощения, — поправился Герман.

— Антуан, — представился негр и шагнул вперед, собираясь протянуть руку, но Крокодилыч ни с кем здороваться не собирался, ответил всего лишь кивком, продолжая смотреть на Германа.

— Ну что? Слона я разыскал по вашему приказанию, — сказал он. — Можем хоть сейчас, если есть время.

Светлана и Антуан с крайним удивлением взирали сейчас на Германа и его знакомого.

— Герман Иванович, мы пойдем? — сказала Светлана.

И Герман отпустил их кивком.

— Поехали! — сказал Крокодилыч.

Транспорт его стоял здесь же, среди «Жигулей» и «Волг» — старенький мотоцикл с коляской. Крокодилыч усадил Германа, ударил ногой по стартеру — поехали.

Светлана стояла на прежнем месте, и негр рядом, и это зрелище — отъезжающий мотоцикл с Германом в коляске — надолго приковало их взгляды.

Возле магазина торчала компания: двое парней и с ними улыбчивый старичок. Все трое обернулись на шум мотоцикла.

— Слонова не видели, ребята?

— Кого?

— Слонова, ну, Слона!

— В зоопарке! — хохотнул старичок.

Но Иван Корнилович шуток не любил.

— Слушай, ты! Я серьезно спрашиваю. Некогда. Давай, найди мне его!

— А вы кто, милиция?

— Вот-вот. Давай, быстро!

И старичок, оставив парней, послушно отправился за Слоновым.

Они не заставили себя ждать: Слонов, он же Слон, вышел из магазина с оттопыренным карманом, очень грузный, больше похожий на бегемота, чем на слона.

— Ку-ку, ребята, — сказал он, приблизившись.

— Садись-ка в коляску, — пригласил Иван Корнилович.

Но Слон прежде решил подробно поздороваться.

— Здравствуй, командир! — приветствовал он Германа. — Здравствуй, Крокодилыч! — и пожал каждому руку.

— Садись, садись.

— Куда вы его? С бутылкой? — забеспокоился старичок.

— Отдай, — сказал Герман.

Слон покорно опорожнил карман, отдал бутылку старичку.

— Что, ребята? — спросил он, послушно поместившись в коляске. — Куда везете?

— Повестку получил?

— В суд. На алименты.

— С тобой серьезно.

— Ну, получил. Что? Так меня ж не возьмут. Я, ребята, дошел совсем. Видите, какой толстый.

— Ничего, похудеешь, — пообещал Иван Корнилович, направляя мотоцикл в сторону от шоссе, в переулок.

— Так я что, я готов! — вдруг согласился Слон. — Снаряд, подносчик! Есть! Замковой! Наводка тридцать три! Заряжающий! Готов!

— Хватит тебе.

— Огонь! — не унимался Слон, трясясь в коляске.

Озирались прохожие.

— Все, отставить, — сказал Герман, и Слон вдруг послушался и замолчал.

Свернули на тихую булыжную улочку с заборами, палисадниками по обе стороны. Въехали в открытые ворота, во двор, где уже стояли «Волга»-такси и «Москвич».

— За мной! — сказал Иван Корнилович и, спрыгнув с мотоцикла, направился по дорожке в глубь участка. Герман со Слоном двинулись следом. За домом был гараж, оттуда доносились голоса.

— Лучше поздно, чем никогда! — сказал Третий парк. И вместе с Султаном поднялся навстречу вошедшим.

— Гера, я не хочу, чтоб ты уезжал,— говорила жена, собирая чемодан. — Славик

совсем от рук отбился, даже не знаю, в лагерь его посылать — совсем разболтается. Мама твоя приезжает — что с ней делать? И у меня отпуск: брать — не брать? Мы же что-то намечали с тобой...

— Намечали, да, — хмуро отозвался Герман. — Ну куда рубашки-то? Зачем мне там рубашки?

— Дело твое, конечно, но можно было как-то отбиться, я не верю, что ничего нельзя сделать в этих случаях, ты просто не старался!

— Ну как же не старался.

— Вот так. Тебе нравится такая жизнь.

— Какая жизнь? — вяло возражал Герман. — Ты плохо себе представляешь. Это ж не на гулянку. По сто километров в душных машинах, по песку, по грязи. Ничего себе отдых!

— Тогда я тебя не понимаю. Лев Сергеевич — один его звонок, что ж ты ему уже не нужен, что ли?

— Нужен.

— Парад планет — тоже ведь не шутка.

— Конечно, — соглашался Герман. — Не надо столько, я же тебе твержу. Лучше платки положи, платков побольше. Трубка моя где?

— Не знаю, где твоя трубка.

— Что, опять Славик?

— Не знаю, я ее год не видела.

— Там мать этого оболтуса, Свиридова, деньги занесет, я с них не брал за шесть уроков...

Жена вдруг застыла над закрытым чемоданом.

— Слушай, если ты правду говоришь — за тебя просили и безрезультатно, то это значит... это очень плохо, Гера! Ты не думал об этом?

— Ну, думал, и что?

— Ушлют вас куда-нибудь далеко.

— Да нет, не думаю.

— И вообще мне это не нравится. А вдруг...

— Что?.. Да нет, успокойся.

Он весело обнял ее за плечи:

— Успокойся. Ничего не будет.

— Я тебя провожу.

— Зачем?

Это могло ему присниться в кресле у телевизора: залитый солнцем плац, солдатский строй, замерший по команде; сам он, Герман Иванович Костин, лейтенант Костин, подтянутый, бравый офицер, делает шаг к шеренге и, приставив ладонь к виску, громким чужим голосом произносит: «Здравствуйте, товарищи!» Но не приснилось — именно так все и произошло лишь сутки спустя. Именно так: Костин с каменным лицом поздоровался, щелкнул каблуками начищенных до блеска сапог, и через мгновение — побольше воздуха в легкие! — строй грянул вразнобой, но с энтузиазмом:

— Здравия желаем, товарищ лейтенант!

И ни ухмылок не было, ни разговорчиков, пока стояли в строю — все они стояли навытяжку, не совсем уже молодые люди, отцы семейств...

Все происходило по уставу, очень серьезно, а если они и подыгрывали слегка, то лишь в назидание новеньким, что затесались в их ряды.

— Не все приветствуют, не все, — отметил Иван Корнилович, он же Крокодилыч, он же сержант Пухов, присматриваясь к стоящему с отсутствующим видом бойцу в очках. — Еще раз!

— Здрав-жла, товарищ лейтенант! — дружно рявкнул строй.

— Вольно! — скомандовал Костин, придирчиво оглядывая подчиненных.

Заметил непорядок:

— Рядовой Слонов, подтянитесь. Гимнастерку застегните.

— Есть! — бодро отвечал Слон, ныне рядовой Слонов.

— И вы, товарищ! — обратился Костин к одному из новеньких. — Станьте, как положено. Вольно не значит расхлябанно.

— Слушаюсь, — робко отвечал человек в очках.

Лейтенант Костин выдержал паузу и продолжал твердо:

— В ближайшие дни наш взвод примет

участие в учениях в составе части. Быть готовыми, привести в порядок обмундирование, закрепленное за каждым оружие, инструмент, материальную часть... Вот пока все.

— Разрешите? — раздался голос из строя. — Тут со мной недоразумение. — Человек в водительском комбинезоне выступил вперед.

— Отставить! — скомандовал Костин. — Стать на место. Фамилия?

— Афонин.

— Сержант, научите товарища Афонина, как вести себя в строю... А сейчас слушаю вас, товарищ Афонин.

— Я говорю, тут недоразумение. Я приписан к другому роду войск, должен был проходить сборы по специальности... в хозяйстве подполковника Попова...

В строю засмеялись.

— Тут нет подполковника Попова, — сказал Костин. — Проходить сборы будете здесь. Можете написать рапорт...

— На чье имя?

— На мое. Лейтенанта Костина. Я ваш командир. Еще вопросы? Встаньте в строй! — Костин еще раз оглядел шеренгу и крикнул: — Разойдись!

Посмотрел, как разбредаются. Скомандовал:

— Сержант, постройте подразделение!

Крокодилыч, он же сержант Пухов, не заставил себя долго ждать, крикнул зычно:

— Становись!

И когда все снова построились, Костин сказал:

— Солдаты по команде «разойдись» не плетутся, а быстро покидают место строя. Раз — и нету. Понятно?

— Так точно! — браво выкрикнули из шеренги, и это был Султан.

— Разойдись! — повторил Костин.

В штабе, склонившись над столом, над картой, Герман Костин, лейтенант, проходил подробное инструктирование:

— Ваш взвод будет включен на период учений в состав передового отряда. До Головинского массива следуете в общей колонне, — говорил майор, кадровый военный, самый старший из собравшихся здесь офицеров. — Далее, возглавив огневой расчет, начинаете скрытый отвлекающий маневр. Задача: форсировав речку Вору, углубиться в тыл «южных». Старайтесь избегать открытых мест, идите лесом...

— Ясно.

— Далее. Восемнадцатого в шесть ноль-ноль по прибытии к месту переправы противника вам предстоит, получив сигнал двумя ракетами, вывести орудие на прямую наводку и атаковать скопление танков. Вы должны сорвать наведение понтонов, отвлечь противника от направления нашего основного удара. Дальше в случае успеха отдохните в деревне Гуськово... вот она, нашли? Останавливайтесь там до особого указания. Вопросы?

— Нет вопросов.

— У меня к вам вопрос, лейтенант. — И майор весело посмотрел на Костина. — Вот мы тут спорили: это вы или не вы?

— В смысле?

— Были у нас два года назад?

— Так точно.

— Ну вот! А я что говорил? — почему-то обрадовался майор. — Ты ж с бородой был, правильно?

— Так точно.

— Физик или кто ты?

— Вроде этого.

— Все сходится, — обрадовался майор.— Только бороду потерял. А меня не помнишь?

— Помню, — сдержанно ответил Костин. — Разрешите быть свободным?

Майор помедлил, он ожидал другой реакции. Сказал холодно:

— Идите.

Артиллерийский тягач с противотанковой пушкой на прицепе выехал из леса. Впереди было поле — мертвое в ночи, неярко освещенное луной пространство.

Костин повернулся к водителю:

— В чем дело, Афонин? Была команда «стоп»?

Водитель молча тронул машину, вырулил на проселок.

— Погасите фары. И смелее, — подбодрил его Костин. — Будет поворот и спуск — сразу двигатель заглушите, ясно?

— И как? Накатом, что ли?

— Накатом, Афонин. Еще вопросы?

Больше вопросов не было. Афонин молча, с сосредоточенным видом вел тягач.

За поворотом дорога пошла под уклон. Что-то блеснуло вдалеке — внизу, изгибаясь, мерцала под луной речка.

— Ну, давайте, Афонин. Была не была! — сказал Костин. И тут же вцепился в руку водителя: — Вы что, с фарами идете?!

Но Афонин будто не слышал, даже не посмотрел в его сторону.

— К вам обращаюсь, Афонин!

— Что?

— Я сказал — отставить! Убрать свет! Идем скрытно!

Афонин выключил фары. И остановился.

— Ну? Что такое? — спросил Костин.

— Ничего такого. Дороги не видно.

— Новости! Что, стоять будем?

Водитель невозмутимо молчал, откинувшись на сиденье. Он был молод, но не по годам серьезен и, видимо, знал себе цену. Лицо с правильными чертами, поджатые губы, длинные баки.

Костин тоже помолчал и произнес спокойно:

— Поезжайте, Афонин. Поезжайте тихонько. Ну?

— Куда ехать-то?

— Прямо. Вниз.

— Нет. У меня люди в кузове, — отвечал водитель.

В ту же минуту вспыхнул прожектор, яркий нацеленный луч рассек мглу и пополз, ощупывая проселок.

— Приехали! — сказал Костин и, повернувшись к Афонину, прошептал, вернее, прошипел: — Как? Видно теперь? Видно или нет?

Медленно, но верно луч приближался, скользя по проселку навстречу, выхватывая из темноты придорожный кустарник. Оставались метры, секунды — и тут водитель принял решение: не дожидаясь команды, тронул тягач, осторожно съехал с дороги в низину. В следующее мгновение будто огненное облако проплыло над головой — и снова стало темно...

— Хорошо, Афонин! Теперь вперед.

Все тот же луч, ушедший было вверх по проселку, замер вдруг, а затем в долю секунды одним рывком переместился на место их недавней стоянки. Та же торопливая рука двинула его вниз, мелькнуло зачехленное дуло пушки, но тягач резко вывернул и, сделав замысловатую петлю, ушел в сторону.

— Что, Афонин? У страха глаза велики?

Водитель лишь неопределенно хмыкнул. В отличие от Костина он был совершенно спокоен.

— Таксист, кто?

— Почему таксист?

— Несговорчивый.

— Нет, не таксист, — сказал Афонин, — А вот насвистывать в машине ни к чему.

— Не понял?

— Насчет свиста. Ни к чему.

— А кто свистит? — удивился Костин.

— Вы, кто! Всю дорогу.

— Гм. Интересно.

Подъехали к развилке. Костин достал карту. Включил карманный фонарик.

— Направо. Спускаемся к речке. Опять открытое место. Слушать команду и выполнять. Не останавливаться.

Афонин вдруг резко затормозил. И, ни слова не говоря, выскочил из кабины. Вернулся, так же молча сел за руль.

— Лиса, — сказал он.

— Вот как.

— Она.

— Послушайте, Афонин... Если вы еще раз без команды остановитесь... Вам говорю! Вы меня слышите?

— Так точно.

— Вы, Афонин, автобус водите, не иначе. Или трамвай.

— Троллейбус.

— Какой маршрут?

— Шестой. Вокзал — обсерватория.

— А что за значок у вас, я видел?

— Депутатский.

— Вы что, депутат?

— Да, райсовета.

— Власть!

Афонин с непроницаемым видом продолжал вести машину. Лейтенант молчал.

Остановились на рассвете. Впереди за деревьями просматривалась светлая гладь воды — была река, и по ней, по всему ее свинцовому зеркалу, как пулями, вздымаясь струйками, решетил дождь.

Костин вышел из кабины. Спустился на берег. Стоял, не замечая дождя.

— Вот тебе и ручей! — услышал он голос за спиной. Сержант Пухов, а за ним уже и Слонов с Султаном подошли к воде.

— Тут же ручей был, нет? — продолжал сержант. — Помнишь, как мы тут через него прыгали? Ну, точно! Смотри, как вспухло...

— Дожди, — заметил меланхолически Султан.

Никто из них и не поежился и не сделал попытки укрыться — этот хлещущий дождь они, похоже, воспринимали как должное или вовсе не воспринимали.

— Так что делать будем? Пройдем? — спросил Пухов. — А где тут этот шофер? Давай его сюда!

Слон послушно отправился за Афониным. Сам сержант без слов стал раздеваться, сбросил сапоги, снял и свернул гимнастерку и, оставшись в длинных казенных трусах, ступил в воду. За ним, проделав то же самое, в таких же длинных трусах полез в воду Султан.

— Там неглубоко вроде, — сказал из воды сержант и поднял вверх руки. — А у тебя как?

— А у меня вот до шеи, — отозвался Султан.

Всю эту сцену наблюдали теперь и новенькие — Афонин со Спиркиным, и пришедший с ними Слонов. Тот, впрочем, уже раздевался.

— Не надо, — сказал ему Костин.

— Ничего, за компанию, — Слонов грузно входил в воду.

Новенькие смотрели, не скрывая удивления.

— Ну как, водитель, — кричал из воды сержант. — Пройдем? Не утонем? Вот смотри глубину! Полезай!

Афонин молчал, выражая всем своим видом скептический интерес к происходящему.

Но уже раздевался и новенький — Спиркин. Начал с очков — спрятал их в карман, потом, стоя на одной ноге, чтобы не садиться на мокрую землю, стягивал с себя сапог, потом посмотрел в нерешительности на Костина — стянул и второй сапог. Но Костин сказал, в его сторону не глядя:

— Отставить. Не нужно.

И всем остальным:

— Все. Ясно. Идем в объезд.

И продолжали путь: Костин с Афониным в кабине, остальные в кузове, под брезентовым верхом, за ними — орудие. Из кузова слышались голоса, смех. Афонин невозмутимо вел машину. Костин смотрел на карту.

— Это вы что, служили вместе? — спросил вдруг Афонин.

— Служили, да.

— Я вижу, веселая компания.

— Вас что-нибудь не устраивает, Афонин?

— Да нет, чего же. Только в воду зря лезли, видно же невооруженным глазом.

Костин повернулся, посмотрел, промолчал.

К ночи дождь прошел, открылось чистое ночное небо в звездах. Костин стоял, задрав голову, будто что-то искал на звездной карте небосвода, или ждал чего-то, или заметил нечто, ведомое ему одному. Рядом под плащ-палатками спали Пухов и Султан, темнела масса тягача с зачехленным орудием.

Костин двинулся в глубь леса. Сдавленный голос остановил его:

— Стой, кто идет?

— Свои. Карабин, — сказал Костин, отзываясь на оклик Слонова.

— Кустанай! Ты чего не спишь?

— Проверяю вашего брата, — сказал Костин.

— Пить хочется до смерти, — признался Слон. — Всю дорогу пью, пью, никак не утолю, с чего бы это?

— На, попей. Родниковая, — Костин протя-

нул ему флягу. — Ну как, вытащим ее завтра на руках?

— Ты о чем? Пушку-то? А тягач?

— Шум от тягача.

— Ну, вытащим, значит, — сказал Слон. — Куда денемся? Ты при часах? Сколько там?

— Три.

— Часы пропил, представляешь, — пожаловался Слон. — Что это?

Далеко в небе взметнулась ракета.

— Это не нам, — сказал Костин. — Ладно, стой. Скоро сменим...

...Другой часовой сидел на поляне при лунном свете, на пеньке. Блестели очки — это был Спиркин. Костин подошел к нему, поднял с травы автомат.

— Это вы? — вяло произнес Спиркин. — Добрый вечер.

— Вот именно. Сейчас я вам пулю в лоб — и будет добрый вечер! — усмехнулся Костин. — Я же у вас оружие отобрал.

— Ну зачем уж так, — сказал мирно Спиркин. — Вы что курите?

— Трубку. — Костин стоял над ним. — Вы что, Спиркин? Встаньте.

Спиркин нехотя поднялся.

— А почему здесь? Где ваше место?

— Там, — Спиркин показал.

— Боитесь темноты?

— Боюсь, — признался Спиркин.

— Ну? И что мне с вами делать?

— Не знаю.

— Вояка! — пробурчал Костин.

— Да.

— Кто по профессии?

— Архитектор.

— Работаете где?

— Горпроект... А мы с вами встречались, между прочим, — сообщил Спиркин. — У Вали Тихоновой.

На Валю Тихонову Костин не отреагировал.

— А знаете, я действительно с темнотой... того, не в ладах. Это не трусость, не подумайте, это даже имеет свое название. Как боязнь высоты.

— Не знаю, не слышал.

— Герман Иванович!

— Товарищ лейтенант, — поправил Костин.

— Герман Иванович, — настоял на своем Спиркин. — Вот я наблюдаю за вами уже который день. Я понимаю. Условия, приближенные к боевым. Но зачем уж так приближать? Вы что, находите в этом удовольствие?

Костин молчал.

— А вы не думаете, — продолжал Спиркин, — что если бы вас сейчас увидели ваши знакомые или коллеги, они бы, наверно, удивились. Нет?

— Знаете, Спиркин, меня мало волнует, как я выгляжу со стороны. Мне это безразлично.

Спиркин смотрел с любопытством.

— Что, нравится воевать?

— Да. Нравится.

Костин протянул ему автомат, показал рукой:

— Туда, Спиркин. На место.

Спиркин нехотя двинулся в темноту.

Костин услышал за спиной громкий тяжелый вздох. Обернулся, увидел сержанта Пухова в лунном свете.

— Что, Пухов?

— Так... Все думаю — вдруг Родина-мать позовет? — сказал с усмешкой сержант. — Ну, не дай бог какая заварушка, всех нас, допустим, в ружье, поголовно! Между нами, я не исключаю. Так вы на него посмотрите, вот на этого... — Иван Корнилович кивнул вслед Спиркину. — Защитник, елки-палки! И что плохо — много их таких развелось... Много!

Как бы в подтверждение слов сержанта Спиркин споткнулся в темноте, затрещал сучьями.

— Вот! — начал было Пухов, но вдруг замолчал, замер: донесся мерный нарастающий гул мощных моторов. Выбежали на опушку заспанные Афонин с Султаном, за ними Слон. Гул нарастал, танки были рядом.

— Ложись! — скомандовал Костин, и они упали на траву.

Два танка с грохотом прошли мимо, полоснув светом кустарник. А они все лежали на опушке, замерев, слыша уже не грохот, а еле различимый шум шагов. Шаги прибли-

жались... И вот затрещал кустарник, в бледном свете возникли фигуры с автоматами наперевес...

И тут Слон, вскочив, прыгнул и повис на плечах замыкающего. Оба повалились на траву. Султан тоже было вскочил, готовый броситься врукопашную, но тут услышал смех...

— Свои! — сказал с облегчением Пухов.

Через мгновение все встали с травы, перемешались с вышедшей на опушку группой.

Ранним утром они вытолкнули пушку из леса, покатили к пригорку. Катили под уклон бесшумно и быстро, стремясь разогнаться перед пригорком, но лишь начался подъем, пушка встала, и они, рыча от напряжения, толкали ее рывками, пока не выдохлись.

Сели на траву. Сидели, ослепленные утренним солнцем, нестерпимо ярким после долгого лесного сумрака, потом разом поднялись и, решительно поплевав на ладони, снова взялись, подналегли... Подналегли и сдвинули пушку, отвоевав у пригорка еще метр-другой, и еще метров пять оставалось, но эти крутые метры — они сейчас поняли ясно — им было не одолеть. И Султан со Слоном опять опустились на траву, а Крокодилыч, присев на станину, снял сапог, начал перематывать портянку. А Спиркин все стоял, глядя на Костина: капитуляция?! Спиркин смотрел на Костина, а Герман Костин, задрав голову, смотрел на небо, где вспыхнули одна за другой две сигнальные ракеты. И он скомандовал:

— Встать! Пушку на прямую наводку! Взялись!

И они встали и взялись, потому что при отсутствии выхода выход был один-единственный: толкать! Толкать и затолкать пушку на проклятый стратегический пригорок. Но встали не все, Султан по-прежнему лежал — не сидел уже, лежал! — на траве, прикрыв глаза.

Костин подошел к нему, слегка надавил сапогом на локоть.

— Ты сейчас встанешь, — сказал он.

— Не могу, — отозвался Султан.

— Можешь!

— Да не могу, слушай! — совсем мирно сказал Султан и приподнялся на локте. — Честное слово. Ну зачем тебе это, Гера. Ты уже чересчур. Ну, вкатим, не вкатим, какая, к черту, разница. Мучить себя и других...

Он не договорил. В следующее мгновение донесся издалека мерный гул, и Спиркин произнес звонким взволнованным голосом:

— Танки!

И без него было ясно, что танки, гул нарастал, и силы, неподвластные воле, ни чужой, командирской, ни своей, вдруг сейчас удвоились: они закатили орудие на пригорок; тут же подъехал «газик», вышли офицеры-посредники с повязками на рукавах, солдат с рацией. И вот на противоположный берег выползли из леса танки, плавающие БТРы и автомашины с понтонами для наведения моста. Головной танк, уверенно ведя колонну, устремился вниз, к реке. Костин скомандовал, пушка ударила по нему, и танк замер у самой воды. Пушка стреляла холостыми, но стреляла, издавая орудийные звуки. И, как в настоящем бою, лейтенант командовал, бойцы расчета, подносчик, заряжающий, замковой, наводчик делали каждый свое дело — секунда за секундой. Пушка стреляла, и танки спешно разворачивались, стремясь уйти с открытого склона в лес, но застывали беспомощно на берегу, повинуясь команде посредника. Уже две боевые машины, так и не успев вступить в бой, стояли на склоне, пораженные невидимой артиллерией. Третий танк успел повернуть башню, они увидели наведенное на них дуло... Пушка и танк выстрелили одновременно. «Седьмой-бэ уничтожен!» — крикнул посредник. И тогда, хмелея от этой удачи, на пределе риска, они снова зарядили пушку, готовые бить и бить по цели, но уже не было цели— колонна гудела вдалеке, уходя в глубь леса после неудачной переправы. А здесь, на берегу, из люков «подбитых» машин вылезали танкисты и, снимая шлемы, щурясь на солнце, становились в кружок, закуривали...

И тогда они стали стрелять холостыми, добивать танкистов из автоматов.

Танкисты повернули головы, один театрально повалился на траву, другой лишь отмах-

нулся устало, остальные смотрели, удивляясь все больше: шестеро чумазых солдат в потемневших от пота гимнастерках, оглушительно паля, расстреливали их долго и всерьез.

Танкисты дружно засмеялись. Потом им надоело:

— Эй, там! С ума, что ль, сошли?

А потом у них лопнуло терпение:

— Кончай, ребята! Сейчас поднимемся, накостыляем!

Неизвестно, чем бы все закончилось, танкисты, их было вдвое больше, поднявшись на пригорок, могли легко унять неистовую шестерку, но тут к опушке подошла группа офицеров, среди них генерал в полевой форме.

Артиллеристы вытянулись по стойке «смирно».

— Второй огневой расчет третьей батареи семнадцатого артполка! — отчеканил Костин.

Знакомый майор из штаба управления стал докладывать:

— После скрытого марш-броска, выполняя задание, в расчетное время вышли к месту переправы, сорвали наведение понтонного моста...

Генерал кивнул. Он долго с видимым удовольствием обозревал пейзаж недавнего боя.

Капитан-посредник угадал его настроение:

— Три танка из одного ствола! Молодцы!

— Называется, штатские тряхнули стариной, — сказал генерал. — В общем, мы мирные люди, но наш бронепоезд, так или нет?

— Так точно, товарищ генерал! — отвечал за всех Крокодилыч.

— И еще тра-та-та! — усмехнулся генерал.— Танков, что ли, мало? Бей все живое?

— Так точно, все живое! — с готовностью подтвердил Крокодилыч, и офицеры засмеялись.

— Фамилия?

— Пухов. Сержант Пухов.

— Этого хоть сейчас на передовую! — сказал капитан.

— Так я не против, — отвечал Пухов.

— Что ж, товарищи... Хоть и посмертно, примите благодарность командования! — заключил генерал. — Возвращайтесь в лагерь. И все! И по домам! Спасибо за службу!

— Служим Советскому Союзу! — отозвались все шестеро и остались стоять у пушки, глядя вслед офицерам.

— А почему «посмертно»? — спросил Спиркин. — Как это понимать?

— А так понимать, мой дорогой, что нас уже нет на свете, — сказал Султан. — Все, ребята! Война окончена. — И, стянув сапоги, Султан улегся на травку.

Костин молчал, все смотрел вслед уходящим офицерам. Потом поспешил за ними.

— Разрешите обратиться? Я не понял. Посмертная благодарность — это что, в каком смысле?

— По условиям «игры» после отхода «противника» от берега по вашим позициям был нанесен ракетный удар, — сказал равнодушно капитан.

— Откуда вдруг ракета?

— Оттуда, лейтенант. Оттуда. Там ракетная установка. Ну что? — Капитан поглядел на Костина. — Задание выполнено, чего вы?

— Подождите, — проговорил Костин.

— Чего ждать? — удивился капитан. — Вас нет. Не видно и не слышно. Вы пали смертью храбрых!

— Но наше задание...

Капитан рассердился:

— Отставить, лейтенант! Не пререкаться. Отойдите, вы мешаете!

Костин отошел. Он оказался теперь перед знакомым майором.

— Но наше задание... — снова заговорил он. — Было задание: встать в оцепление в Гуськово!

— Куда? Где? — Майор старательно вычеркивал на планшете.

— В Гуськово.

— В другой раз в Гуськово. Домой, домой, лейтенант. Все. Спасибо!

И поскольку Костин молчал, майор, как ни занят был, напомнил:

— Отвечайте, как положено!

— Служу Советскому Союзу! — сказал, приставив ладонь к виску, Костин.

Они спустились с пригорка на берег, разделись и, оставшись все как один в длинных ка-

зенных трусах, с криками бросились в воду.

Танкисты уже давно плескались в реке. Вынырнув поблизости, один из них поинтересовался:

— Чего, ребята, вроде вас тоже того, а?

— Тоже, тоже.

— Всех, что ли?

— Всех наповал!

Танкист очень обрадовался, закричал:

— Нашего полку прибыло! Еще шесть покойников!

— Ура!—отозвались танкисты. Еще двое подплыли, свои и чужие перемешались.

— Закурить у кого найдется?

— На берегу вон, сплавай.

— Есть кто с резинового завода?

— Никого.

— Может, с арматурного есть?

— Крокодилыч! Плыви сюда!

— Пухов, ты, что ли? А чего это ты вдруг Крокодилыч?

— А ты, парень, не из третьего магазина? Мясник?

— Был мясником, был.

— А теперь?

— Теперь дух!

— Это мы на том свете! — провозгласил танкист, проплывая к своему берегу с сигаретой в зубах.

Путь домой начинался с привокзальной площади, с ожидания на скамейке. Сидели все шестеро — вернее, пятеро — Крокодилыч отправился на станцию за билетами. Пятеро, уже в штатском, томясь, взирали на площадь, где в пыли и скуке то ли шла, то ли стояла на месте жизнь захолустного городка.

Появился Крокодилыч с сообщением:

— Все, ребята. Сутки сидим. Сегодня уже ушел, завтрашний будет завтра.

— Ну и ну, — вяло отреагировал кто-то из компании.

Время тянулось — тоскливая пауза между концом и началом: то кончилось, это не наступило, и так на целые сутки.

— Что-то рано отвоевались, — заметил Султан. — Этот капитан, черт бы его побрал. Откуда там у него ракетная установка? И почему мы не знали? Укрылись бы как-нибудь...

— От нее не укроешься, — сказал Афонин.

— Так что же, выходит, они заранее знали? И нас как бы в жертву, что ли? — невесело усмехнулся Спиркин. — Да-а... Хорошо, ракета не настоящая!

— А хоть бы и настоящая, — пробурчал Слон.

— Не понял тебя, прости.

— Говорю, настоящая б в самый раз!

— Это ты не прав, — сказал Афонин.

— Раз — и нету! А чего терять-то?

— Жизнь, чудак, — удивился Султан. — Жизнь, понял?

— Это когда жизнь малина, — гнул свое Слон.

Вмешался Спиркин:

— Странный пошел разговор! Что ты выдумал? Какая еще ракета, ну ее к черту!

— Жизнь! — продолжал Султан, глядя с неодобрением на Слона. — Это не по подворотням с алкашами... Ты же вот живешь скоро сорок лет, а не знаешь, что такое жизнь!

— Знаю, — ухмыльнулся в ответ Слон. — Гарем в колбасном отделе.

— Ему положено, — заметил Крокодилыч. — Как-никак Султан!

— Да ну, бабы, — отмахнулся Султан. — Пять минут удовольствие... Я не о том!

— А теперь ты не прав, — сказал Афонин.

— Какая, к черту, ракета! — не унимался Спиркин. — Мне погибать нельзя. У меня два брака было. У меня здесь и там дети!

— У меня теща, — заявил Афонин.

— А у меня... Не знаю, что у меня... — Крокодилыч задумался.

— Мотоцикл с коляской, — съязвил Султан.

— Нет! У меня Гуськово.

— Что-то я не понял, — сказал Афонин.

— И не поймешь. Гуськово! — повторил Крокодилыч.

— Опять Гуськово! — пожал плечами Спиркин. — Где оно? Гуськово, Гуськово! Все уши прожужжали...

— Накрылось, — отозвался Султан. — Я как чувствовал, верите — нет? Сразу не заладилось, с самого начала все не так...

Кто-то хмыкнул, кто-то промолчал. Опять тянулось время.

Слон засмеялся:

— Ребята, чего вы затосковали? На семь дней раньше срока. Плохо, что ли, вам? Можете на работу не ходить. А можете — и домой, в случае чего, если есть, где приземлиться. Чего? Или, наоборот, как снег на голову: ах ты, моя милашка, что ж ты тут без меня делаешь!

Снова помолчали.

— А вон кинотеатр, видите? — сказал вдруг Спиркин. — Мой, между прочим. Мой проект.

Кинотеатр нельзя было не увидеть: бетонно-стеклянный куб среди старых домов.

— О! Красота! — оценил Султан. — А как там в проекте насчет пива? Отдельные зрители желают, допустим, утолить жажду?

Они двинулись через площадь к сияющему в пыли кубу.

Пива в кинотеатре не было, на стойке буфета красовалась табличка «закрыто». Зато начинался сеанс: кучка зрителей из фойе втекала в двери зала, и расторопный Крокодилыч, уже с билетами, звал за собой товарищей.

Лишь только зажегся экран, всю компанию коллективно потянуло в сон. Первым заклевал носом Слон, потом всхрапнул, вызвав смех соседей, Султан, и вскоре все шестеро, разом придавленные тяжкой усталостью, спали без задних ног, склонив головы друг другу на плечи.

Ночью их разбудила привычная команда, знакомый резкий голос, повелевавший вставать немедленно и строиться. Костин открыл глаза. Все по-прежнему спали на своих койках в многоместном помещении Дома колхозника. После короткого затишья голос гаркнул с новой силой: «Подъем!», и Спиркин с Султаном по команде вскочили с коек. Сел в постели Слон. Вскочив, начал натягивать брюки и единственный колхозник в их сонном царстве, худой сутулый дед. Не вскочил тот, кто командовал. Крокодилыч спал. «Становись!» — пробормотал он во сне напоследок и мирно засопел, повернувшись на другой бок. Спиркин засмеялся, Султан со Слоном чертыхнулись, а проворный дед, не забывший службу, молча и невозмутимо стал снимать брюки.

...Прошла ночь, светало. Крокодилыч пошевелился на койке, протянул руку за часами.

То, что он делал дальше, было похоже на заговор. Он осторожно растолкал Костина, затем Слонова, затем Султана. Только двое новеньких — Афонин и Спиркин — продолжали спать. Крокодилыч и его друзья в темноте, не зажигая света, одевались, собирали вещи. Двое новеньких спали, только Афонин заворочался во сне, и тогда эти четверо замерли. Это и впрямь был заговор: четверо решили уйти скрытно, оставив двоих спать на койках. По одному, на цыпочках, обмениваясь знаками, они выходили из комнаты. Крокодилыч осторожно прикрыл за собой дверь.

— Ну вот, слава богу, — сказал он уже на улице.

И четверо двинулись через площадь к автобусной станции.

В автобусе досыпали. Султан сонно смотрел в окно. Там тянулась незнакомая местность — лес, поля, деревни.

— Куда ты нас тащишь? — сказал он соседу, Крокодилычу. — Я так и не понял. Мне домой надо, чудак человек, у меня работа.

— Как куда? — отвечал Крокодилыч. — Был же приказ: в Гуськово, в оцепление.

— Так что, продолжаем? — обрадовался Слон.

Обернулся к Герману. И тот кивнул утвердительно.

Все четверо улыбались. А Султан сказал:

— Я не против!

И приехали в такой же маленький городок, к такому же автовокзалу. И бетонно-стеклянный куб кинотеатра так же царил на площади.

А на скамейке, встречая автобус, сидели Афонин и Спиркин.

— Что за сон! — сказал Султан. — Мы что, обратно приехали?

— Давно не виделись, — пробурчал Крокодилыч.

— Вы откуда, братцы? — спросил добродушно Слон. — Ну, здравствуйте. — И полез обниматься.

Обнимались долго. Пришлось обниматься каждому с каждым, чтоб не было обид. Дважды стискивали Костина свалившиеся с неба однополчане, а в третий раз его без повода обнял Слон, обнял от избытка чувств.

— Видите, как плохо бросать товарищей, — сказал погодя Спиркин. — Пришлось обгонять вас на попутной... Вы вообще-то куда?

Костин не отвечал, и Спиркин продолжал с обидой:

— Если уж решили от нас избавиться, пожалуйста, можем путешествовать отдельно.

Костин похлопал его по плечу. Вопрос был решен.

— Мы подумали: черт с ним, когда еще в жизни будет! — снова заговорил Спиркин. — Никто не знает, где ты, не ждет, не ищет!

И шестеро мужчин несколько помятого вида, с нехитрыми вещичками в руках и за плечами бодро двинулись по улицам незнакомого городка.

— А теперь вопрос на засыпку, — сказал, остановившись, Султан. — Что это такое? Смотрите туда!

— Куда?

Султан показал, куда. Никуда, просто на улицу. И они увидели эту улицу, прохожих, автобус, милиционера. Все было так, как всюду, и все было не так. По улице шли женщины: подруга с подругой, и еще одна подруга с подругой, и бабушка с внучкой, и две школьницы переходили улицу, модная девушка вышла из парикмахерской, и за рулем самосвала сидела женщина в платке, и женщина-милиционер стояла с жезлом на перекрестке.

— Что за город, ребята? — удивился Султан.

— Смотри сюда! — взял его за локоть Афонин.

Перед ними была Доска почета — щит с фотографиями. И оттуда смотрели опять одни женщины.

— Чур, это моя! — сказал Султан.

— Которая?

— Вон, с челкой.

— Ну и вкус.

— Вкус у меня, ребята, правильный. А твоя — вон, толстая.

— А что, ничего!

— Подождите, вот эту я себе беру!

Так они развлекались, пьянея от праздности и свободы, пока Крокодилыч не вскричал радостно:

— Вон мужик, смотрите!

— Где мужик, где?

— Эй, малый, иди сюда!

Мужчина, хоть и неказистый, но важный, подошел не спеша и, прикурив первым делом, встал, сунув руки в брюки, которые, сразу видно, носил здесь по праву.

— Ну? Что за шум, а драки нету? — спросил он по-свойски.

— Тебя увидели. Ты здесь один, что ли?

— Один к десяти.

— Хорошо устроился. А что же за город такой? Текстильная промышленность?

— Она, — сказал мужчина.

— Как же ты управляешься, малый?

— Оставайтесь. Научу.

— Николай! Долго я буду, нет? — раздался женский голос, и единственный представитель мужского пола сразу поспешил навстречу жене. Она стояла с сумкой у магазина.

...На почте тоже были одни женщины. Здесь оживился Спиркин:

— Здравствуйте. Можно от вас телеграмму отправить?

— Здравствуйте. Можно.

— А позвонить по междугородней?

— Ждать придется.

— Тогда телеграмму.

— Постой, — остановил Спиркина Слон. — Какая телеграмма, ты что?

— Нужно, ребята. Просто — жив-здоров.

— Во-первых, ты не жив, а тем более не здоров, — сказал Султан. — Тебя ракетой накрыло. Все, все, пошли, никаких телеграмм.

Женщины на почте с удивлением слушали странный разговор.

...А потом были женщины в столовой, где приземлились проголодавшиеся друзья. Подносы с обилием блюд красноречиво говорили

об их аппетитах. Группа девушек, обедавших за соседним столиком, с любопытством следила, как они обкладывают себя борщами и бифштексами.

— Что, девушки? Соединимся? — предложил Султан и, не дожидаясь приглашения, двинул столик к столику девушек.

Афонин задержался у прилавка буфета. Его окликнули:

— Василий Сергеевич, ты что там? Вина не будет, мы вина не пьем!

— Вот так, девушки, — продолжал Султан. — Видели непьющих мужчин? Вот это мы. А вы работаете в магазине, в промтоварном. Тут, напротив. С двух до трех перерыв. Правильно?

— Нет, не правильно, — отозвалась одна из девушек. — Сегодня выходной, воскресенье.

— Как? Воскресенье? А я и забыл! Что же, и милиция не работает?

— А вам уже в милицию?

— Прописаться — отвечал Султан. — Ну так что — воскресенье, какие культурные планы? Кино, танцы?

— А что?

— Да вот хотим провести досуг. Мы люди военные, не смотрите, что в штатском, это у нас такое задание, и к тому же нас ракетой накрыло, так что нас вроде как и нет!..

...В парке, на танцплощадке, играла во всю мощь радиола, топтались парочки. Друзья были здесь в обществе девушек из столовой, новых своих знакомых. Девушек было пять, их — шесть. Спиркин, которому не досталось партнерши, сидел на лавочке среди немногочисленных зрителей.

Танцевал Султан:

— Да никак меня не звать. Дух. Я тебе правду говорю. Мы с того света. Духи.

Девушка смеялась:

— Потише, дух! Руку убери!

Вел свою партнершу, смешно притопывая, Слон—Слонов.

— Слушай, ты симпатичная. Сколько тебе лет? Только не говори «все мои», я это каждый раз слышу. Сколько?

— Двадцать шесть.

— Разведенная?

— Да.

— Муж выпивал?

— Откуда вы знаете?

— Да я сам такой. Жена от меня ушла. Нашла трезвого. Он ей покажет.

— Танцуете странно.

— Да я в жизни не танцевал.

— А бросить пить?

— А я завязал. Месяц уже ни капли. Ничего не зашивал, так — сила воли. Слушай, выходи за меня.

— Сейчас!

— У, какая ты грубая.

— А вам нежные нужны?

— Нежные, да.

Спиркин на лавочке выяснял у соседей:

— А это где, Гуськово? Там что?

— Деревня, что.

— Далеко отсюда?

— На чем ехать.

— А на чем едут?

— На катере. Вниз по реке...

Приятель Спиркина Афонин, обычно медлительный, на этот раз оживился, ведя свою партнершу.

— Вы здорово танцуете, — смеялась девушка.

— Учился.

— Где же это вас учили?

— В Доме культуры, в кружке. Всю молодость, можно сказать, протанцевал. Призы имел.

— Во как!

— Гляди. Сейчас больше топчутся. А надо поворачиваться, поворачиваться! — он продемонстрировал, как надо поворачиваться, и снова притянул к себе девушку, твердо перехватив ее за талию. — Пошли. Научу!

— Куда идти-то?

— Ну что, не найдем места?

— Ишь, быстрый какой. Танцор!

— А что тянуть?

Танцевал с девушкой Герман.

— А вы что такой неразговорчивый?

— Тебе разговорчивые нравятся? Сейчас тогда мы моего друга позовем. — Герман указал на Спиркина.

— Не надо. Он мне не нравится.

— А я?

— Вы нравитесь.

— Что же тебе нравится во мне?

Герман впервые посмотрел на девушку: что там она щебечет, улыбаясь дерзко? Прямо в глаза посмотрел, заглянул за улыбку...

— Ты мне тоже нравишься, — сказал он. — Ты очень хорошая. Тебе никто не говорил?

— Нет.

— Ну вот я первый. Ты красивая. Очень красивая. — Он быстрым движением убрал волосы у нее со лба. — Вот так. Так лучше! Знаешь, я бы даже женился на тебе... Но вы же такой народ — через два года куда все девается? Крикливая, жадная...

— Я не буду крикливой, — сказала девушка.

— Честное слово?

— Да.

— Это меняет дело. Придется подумать.

— Вот именно, — усмехнулась девушка.

— Ах, это? — догадался Герман. И снял с пальца кольцо.

— Да вы что?

Но он, не долго думая, уже надел ей это кольцо. И продолжал танцевать как ни в чем не бывало.

В тот же вечер с теми же девушками купались в реке. Заполонили узкий песчаный пляж, огласили его криками, визгом, смехом. Герман выбирался из воды, ведя за руку партнершу по танцам. Султан и Крокодилыч еще барахтались в реке с девушками, а предприимчивый Афонин уже вел свою подругу подальше от всех, когда вдруг на другом берегу, на темнеющей вдали полоске суши загорелся костер — сначала маленьким огоньком, потом все ярче.

Это был знак, его ждали. Герман, оставив девушку, шагнул опять в воду, крикнул:

— Пошли!

Не было Афонина.

— А где этот наш... водитель? — спохватился Крокодилыч. — Афонин! Василий, как тебя там! Василий Сергеевич!

— Василий Сергеевич! — позвал Спиркин и засвистел в два пальца. — Вася!

— Ну чего? — нехотя отозвался из кустов Афонин. — Где вы там?

Все были уже в воде, уже поплыли, и Афонин, чертыхаясь, тоже вошел в реку. Подруга его, как и все остальные подруги, осталась на берегу. Они смотрели растерянно вслед плывущим, ничего не понимая. Только одна из них проворно пошла в воду — дальше, дальше, по пояс, по плечи — и поплыла.

— Подожди! — звала она, плывя, быстро-быстро работая руками.

И догнала Германа.

— Ну что, моя хорошая? — спросил он.

— Я с тобой!

— Куда ты со мной, зачем? Плыви домой.

Но девушка упрямо не хотела возвращаться.

— Давай, плыви назад, — повторил Герман.

— Вот я сейчас утону из-за тебя!

— Не утонешь.

Он больше не оборачивался, плыл все быстрее, и она наконец отстала, а впереди все ярче горел костер, и видны были головы плывущих, уже приближающихся к берегу друзей.

А на берегу у костра ждал Слон. Это был его костер. Он стоял и махал рукой, встречая товарищей, звал их к костру; словом, вел себя, как гостеприимный хозяин.

— Тьфу, черт, как я доплыл, вы не знаете? — говорил, выбираясь на сушу, Спиркин. — Я же плавать-то, в общем, не умею.

— Что вы затеяли? — мрачно спрашивал Афонин — А где вещи, вещи наши куда девали? Что за фокусы?

— Здесь, здесь твои шмутки, не плачь! — Слон показал на лодку, стоящую у берега. В лодке сидел старик.

Стали одеваться. Крокодилыч шарил в лодке, что-то ища.

— Туфель, туфель второй. Есть, погоди-ка! А носки?

— Ключи выпали из кармана, вот номер. Как я домой попаду? — говорил Султан.

— И у меня ключи, — сказал, проверив карманы, Афонин. — И деньги, между прочим. А нет, деньги целы, пардон. Майки нету, вот что!

— Ну что, разобрались? — спросил дед-лодочник. — Все, бывайте.

Он уже отчалил, когда Крокодилыч спросил Слона:

— А дальше-то как? Отсюда?

— Не знаю. Мы с ним не договаривались.

— Погоди, а это что, остров или как?

— А черт его знает, — сказал Слон.

— Ты в уме или нет? — засмеялся Крокодилыч. — Что ж ты его отпустил-то?

— Ну вот, приехали,— сказал Афонин. — Да вы что, братцы? Я вообще не понимаю эту вашу затею. Герман Иванович!

— Что?

— Это твоя выдумка? Тогда объясни. Меня, можно сказать, от женщины оторвали.

— Я тоже, кстати, не понял. Что нам здесь делать? — сказал Спиркин.

— Как что? Вот костер, сейчас сушиться будем, поедим, — сказал с усмешкой Герман.

— А женщин будешь иметь дома, — добавил Султан. — И все остальное. Бабы, ключи, деньги — это все там, понял? Такой уговор. Кому не нравится, плыви обратно... Ну как там насчет еды-то?

— Все будет, все будет, — пообещал радушно Слон. — Давай, ребята, располагайся.

По реке, весь в огнях, проплыл теплоход. Волной донеслась музыка.

— Представляете, доплыл! — вдруг опять восхищенно заговорил Спиркин. — Ну ей же богу, плавать не умею, вот не поверите! И не утонул, ничего!

— Молодец, молодец, — сказал Крокодилыч.

— А как же мы все-таки обратно? — не унимался Спиркин. — Надо узнать, остров это или нет.

— А зачем тебе?

— Ну, а тогда — на чем?

— На доске, — отвечал Крокодилыч. — Сиди спокойно и не задавай, главное, вопросов. У нас насчет этого тоже уговор.

— Я смотрю, крепко вы тут договорились, — заметил Афонин.

Молчали. Ели из консервных банок, запивали из одной кружки по очереди.

— Нет, ребята, а это правда здорово! — опять не выдержал Спиркин. — Я ведь, честно говоря, даже не знаю, кто вы, и не хочу знать... Ты, может, меня обвешиваешь там в магазине. А ты, чего доброго, пиджак с меня снимешь на темной аллее...

— Кто, я? — спросил Слон.

— Неважно. Но вы как друзья. В самом деле. У меня, честно говоря, таких еще не было!

— Ну и зря, — сказал Султан. — Дружить — это, брат, тоже надо стараться. Вот у меня, скажем, друзей хватает. Что-что, а друзей... День рождения — полная квартира, сажать некуда...

— Все торгаши? — спросил Афонин.

— Не только. Торгаши тоже люди, — сказал нравоучительно Султан. — А еще, между прочим, врачи. У меня врачи друзья. Профессор один по ухо-горло-носу. Невропатолог-доцент, жена в филармонии...

— Ты им мясо? Вырезку? — спросил Афонин.

— Я им — дружбу!

— Но и мясо тоже, верно? Ох, не люблю я вашего брата! — заметил Афонин. — Загрызли все на свете. Эти ваши ухо-горло-носы! Очереди отчего? Оттого, что все без очереди — такие, как вы! Кормите-лечите друг друга!

— Откуда столько завистливых людей? — отвечал беззлобно Султан. — Вот у меня жена такая. Сейчас вернемся — спросит: как, мол, провели время? Надо отвечать: плохо. Тогда пожалеет. Тогда она хорошая. А скажешь «хорошо» — лопаться будет от зависти...

— А у меня умер друг, ребята, — сообщил Слон. — От водки умер, верите — нет. Пил, пил и бросил. И все — умер. Похоронили этой весной.

— Теряем друзей, это ты правильно сказал, — включился Крокодилыч. — Вот у меня еще в армии был дружок, можно сказать, самый близкий. Вместе на заводе начинали. Потом я женился, он женился, у него ребенок, у меня двое, все уже не то. Одна жена другой не понравилась, не так приняла, видишь ли, ну и пошло...

— А я свою боюсь, — вдруг признался Афонин. — Вот с места мне не встать. Боюсь да и все. И не то, что она там пишет куда-то

или в партком — ничего этого нет, ведет себя нормально. Настроением действует. Знаете как? Вот молчит, а ты уже нервничаешь. Что-то ей, значит, не так, чем-то не угодил, начинаешь думать! Вот так молчанием и скрутила, надо же...

— Тебя скрутишь, — усомнился Султан.

— Нет, моя-то как раз разговорчивая, — заявил Крокодилыч. — Как откроет рот...

— Ну, твоя!.. — сказал Слон. Очевидно, жену Крокодилыча знали.

Посмеялись дружно.

— Слушайте! — сказал опять с воодушевлением Спиркин. — Что ж мы, так вот и расстанемся в конце концов? Даже жалко, ей-богу! Давайте хоть изредка встречаться!

— А зачем? — удивился Крокодилыч. — Что нам встречаться? Вот мы с ними за два года — ни разу. А что у нас общего-то? Это мы здесь вместе, в куче, вон идем неизвестно куда, да и то в последний раз!

— Почему в последний?

— А потому что больше на сборы не возьмут. Старые мы. Так что вряд ли увидимся. Разве что где-нибудь случайно.

— Почему ж это? Крокодилыч!

— Иван Корнилыч меня зовут. Спать, что ли? Костер оставляем? Продукты — где они? Пиджак чей, уберите, — уже распоряжался Крокодилыч.

Затихли.

И возник теплоход — гирлянды огней, музыка, уже совсем близко, так, что видны были силуэты людей на палубах, слышны голоса, чей-то смех. И все это проплыло, жизнь напомнила о себе и скрылась, стало опять темно и тихо, трещал костер...

Рано утром на необитаемом острове оказался человек с лодкой. Его обнаружили в зарослях камыша — увидели сначала майку с иностранной надписью и наконец всю фигуру — человек стоял в лодке и сматывал спиннинг.

— Алло! — позвали его. — Привет!

Человек обернулся, на лице его выразились удивление и испуг, но незнакомцы, несмотря на свой странный вид, не обнаруживали никаких агрессивных намерений. Он отозвался вежливо:

— Привет! — и продолжал на них смотреть.

— Палатка там чья, ваша?

— Моя.

— А лодка?

— Тоже моя.

— Не продадите?

— Что?

— Лодку?

— А что, есть покупатель? — Незнакомец был, видно, не лишен юмора.

— Я, — сказал Султан, ведший эти переговоры, и для ясности вытащил пачку денег.

— Ого, — отреагировал человек. — Я бы с удовольствием, но лодка казенная, с турбазы.

— Понятно. А вы кто? Физик?

— Почему именно физик?

— Похожи.

— Нет, не физик. Химик.

— Что, серьезно? Химик? Это где же ты химичишь? На автобазе? В магазине?

— Почему в магазине?

— Ну, а где?

— Я действительно химик. Химик-органик, кандидат наук, — заверил незнакомец. — У меня отпуск.

— Ну вот что, товарищ кандидат, мы люди военные, правда, без формы, но у нас задание. Спецзадание стратегической важности. Нам нужно выбраться с этого проклятого острова. Что будем делать?

— Не знаю, — сказал Химик.

— Возьмем тебя в плен, что ли? Вместе с лодкой? Как, товарищ лейтенант? Или давай добровольно. Как тебе лучше?

Теперь они представляли забавное зрелище: химик сидел на веслах, Герман с Султаном на корме, остальные кто где, в том числе и за бортом — плыли, держась за корму. Лодка, осевшая почти до краев, шла медленно, временами зачерпывала воду, но шла. Пассажиры подбадривали Химика:

— Давай, Слава, еще немного. Может, сменить?

— Да уж сидите, не двигайтесь, — говорил

Слава и греб. — Куда-то вы меня тащите, потом не выберешься.

— А чего тебе выбираться? Ты теперь с нами. И не надо никуда выбираться. Зачем? Разве плохо? — разглагольствовал Султан. — Как, товарищ лейтенант, примем его? Только у нас, учти, устав. Довольно строго. Слово командира — закон. Кто ты там есть — кандидат наук или кто, сейчас не имеет значения. Все это — там. Хитрый, ты там или жадный, или перед начальством тянешься, или у бабы под каблуком... Здесь ты — другой человек. Один за всех, все за одного, понял?

— Сам умри, а товарища выручай! — догадался Химик.

— Ребята, он мне нравится! — заключил Султан. — Все, мы его берем. Мы тебя берем! Как, товарищ лейтенант?

Так их стало семеро.

Теперь, достигнув дощатого причала и привязав лодку, они поднимались в гору.

Начинался парк. Культурный, ухоженный парк, принадлежавший, по-видимому, какому-то санаторию: стройные деревья, газоны, наконец и беседка из белого камня.

И уже встречались люди — старик в шляпе и женщина, сидевшая на скамейке, и еще две женщины, посторонившиеся, уступая дорогу компании. Все они, как и те, кто встречались позднее, были в годах, старики; похоже, в этом странном парке совсем не было людей иного возраста. Старики здоровались, пришельцы отвечали им и продолжали путь, провожаемые взглядами.

И вот показалось из-за деревьев белое здание с колоннами; здесь также стояли и прогуливались старые люди. Одна из женщин почему-то особенно пристально смотрела, вглядываясь в лица незваных гостей.

— Федя! — сказала она вдруг. — Федя, Федя приехал! Ольга Игнатьевна, смотрите, мой сын приехал, Федя, с товарищами! — И женщина сделала шаг к гостям, к одному из них — Герману Костину, всматриваясь в него с радостной улыбкой.

— Простите, — успел сказать Герман, но женщина уже держала его за руки:

— Феденька, ну вот наконец, где же ты так долго, ведь я тебя жду!

— Мамаша, простите, — бормотал, отстраняясь, Герман. — Вы, наверно... — И уже уходил вслед за товарищами, слыша за спиной все тот же голос:

— Федя!

Деловитый мужчина в пиджаке с орденскими колодками быстро шел навстречу компании:

— Сюда, сюда, товарищи. С утра вас ждем. Пойдемте поскорей!

Компания замешкалась, но мужчина был настойчив, он взял за руку Крокодилыча, и остальные пошли следом.

Они оказались в столовой, пустой в этот час; человек в пиджаке, не мешкая, уже усаживал их, распоряжался на кухне. Наконец Султан, видя официантку с подносом, спешащую к ним, заявил:

— Товарищ, товарищ, остановитесь на минутку. Тут какая-то ошибка. Мы с турбазы, туристы, зашли вот сюда... а вы кого ждете?

— Как туристы? — помрачнел человек. — А не из ремстройконторы?

— Да нет.

— Гм, вот номер! А где же эти ремонтники? Ну, я им покажу паразитам! — И он вновь, уже теряя темп, оглядел компанию. — Ну и ну!

Тарелки с борщом, семь тарелок, стояли на столе, и пришельцы смотрели на них вожделенными взглядами. Человек в пиджаке сказал:

— Ну ладно уж, ешьте. У нас тут гости, прямо скажем, не часто. Как в диковинку. Вон, смотрите! Уже ждут вас!

И гости увидели несколько лиц, приникших к стеклянной стене столовой. Оттуда, снаружи, смотрели на них глаза стариков и старух.

К исходу дня они здесь, можно сказать, прижились. На аллеях, верандах, в беседках пансионата среди его обитателей можно было увидеть то одного, то другого из компании пришельцев. У главного входа на веранде сражался в шахматы Крокодилыч; его партнером был старик в пляжной шапочке с надписью

«Таллин». Пока Крокодилыч, насупясь, обдумывал хитроумный ход, старик повествовал:

— Ну, конечно, кто половчее, оставили квартиры — кто сыну, кто дочери, в общем, устроились. Ну, а одинокие совсем, вот как я, — тут, конечно, сдаешь жилплощадь, и уж считай до самого конца. Так что хочешь не хочешь — привыкай. Ваш ход!

— Я сходил.

— Зевков не прощаю, учти, — предупредил старик. — Ну, что сказать, насчет питания — сами видели, нормально. У нас общественная комиссия, проверяем...

Другого старика катил в кресле на колесиках Слон.

— Вот так, батя, прокатимся с ветерком! Ты дыши, дыши. Что ж в помещении сидеть, смотри, погода какая! — и Слон, заботливо укрыв старику ноги пледом, выкатил его на аллею и крикнул весело: — Эй, с дороги!

Афонин общался с двумя старыми женщинами, говорил деловито:

— Найдем, найдем, мать, дочку твою с мужем. Ты мне адрес скажи, не бойся. Я депутат. Найдем, приведем в чувство, если не понимает своего долга...

Султан и Спиркин работали лопатами в саду под присмотром здешнего завхоза, что кормил их обедом.

— Вот так, ребятки, еще тут немного! — командовал завхоз.

В Германа вцепился старик в чесучовом пиджаке.

— А летающие тарелки? — спрашивал он с пристрастием. — Ваша наука консервативна, она не хочет шагнуть за грань доказанного! Не спорьте, пожалуйста!

Герман слушал, изредка кивая, всем видом выказывая внимание и терпение, как вдруг на дорожке послышалось знакомое:

— Федя! Федя!

— Вы уж простите, простите, пожалуйста, — произнес робко старик. — Так редко видишь новых людей, все одни и те же, одни и те же.

— Федя! Федя! — слышалось все ближе.

Женщина, искавшая сына, шла теперь в сопровождении другой, и обе уже подходили к Герману, так что уйти было невозможно.

Женщина-спутница зашептала Герману:

— Скажите ей, что вы ее сын! Неважно. Она завтра забудет. Я сама врач, я знаю. Скажите, не бойтесь!

И Герман сказал:

— Да-да.

Женщина-мать смотрела на него в ожидании, улыбаясь счастливой улыбкой.

— Мамаша... Мама! — с трудом выговорил Герман. — Я здесь, здесь. Вы видите меня?

— Конечно!

Слон продолжал прогулку со стариком, вез его в кресле-каталке, что-то рассказывал.

И это зрелище — заботливый Слон, каталка, старик с пледом на коленях — можно было наблюдать из окна комнаты на третьем этаже, где сидели за чаепитием Герман и его новоявленная мать.

— Вас тогда увезли по Ладожскому озеру, — говорила женщина. — Я была на работе, в госпитале, прихожу: ни тебя, ни Маринки. Увезли. Я — по всем детским домам, и потом уже, как блокаду прорвали, — и туда, и сюда, по справочным. Они могли, говорят, в этом возрасте имена свои забыть, и документы все пропали, ищите, говорят, по приметам, где-то живы теперь, выросли... Может, родинка какая? Да нет, говорю, как назло... И вот видишь: я тебя — сразу. По лицу. Ты на отца похож...

— Да-да, — твердил Герман.

— Почему ты не пьешь? Это хороший чай, свежий, и вот пирожки...

У нее было приятное лицо, седые волосы собраны в пучок, глаза смотрели чисто и открыто, и двигалась она совсем молодо, и отозвалась приветливо на чей-то стук:

— Да-да, войдите! Наталья Сергеевна, голубушка, попозже, ко мне сын приехал!.. Ну-ну, рассказывай, — просила она Германа, — я же ничего о тебе не знаю. Ты женат?

— Да, мама.

— И дети есть?

— Сын, восемь лет.

— Карточки нет при себе? Вот жалко. А жена кто?

— Она работает. Мы вместе учились. Я пошел в астрономию, она — в школу.

— Ну, расскажи, расскажи еще, я все хочу знать. Какой ты? Веселый?

— Да нет, наверно.

— И неразговорчивый! Почему?

— Не знаю. Не о чем говорить.

— Как так не о чем?

— Обо всем переговорено. Все, в общем, известно. Устаешь от слов.

— Есть у тебя друзья?

— Нет... Вернее, есть. Вот эти люди, с которыми я пришел.

— Ты добрый?

— Да нет, не сказал бы.

— А откуда у тебя эта астрономия? Твоя мечта с детства?

— Я хорошо учился. Хорошие ученики хотят быть астрономами. Открывать звезды. Но все давно открыто.

— Неужели? Так быть не может!

— И тем не менее.

— Чем же ты занимаешься?

— Живу, работаю. С мирозданием все ясно. Занимаюсь расчетами в секторе переменных звезд.

— Интересно?

— Можно набрать на диссертацию.

— Мне это не нравится, Федя, — сказала женщина. — Надо быть веселее. Мне кажется, тебе этого не хватает. Мы с отцом были очень веселые люди. Надо чаще вспоминать, что жизнь прекрасна.

— Я стараюсь.

— У тебя что-то детдомовское в характере. Это надо изживать.

В дверь опять постучали. На этот раз приятели Германа: Султан, Спиркин, Химик.

— Прошу прощения, — сказал очень вежливо Султан. — Товарищ командир, все в сборе.

— Да-да, — кивнул Герман.

— Вас тут просят по срочному делу оперативной важности, — продолжал в том же духе Султан, явно предлагая Герману свою помощь.

Но Герман сказал:

— Идите.

— Так мы ждем, — еще настаивал Султан, уходя.

В коридоре он сказал:

— Что-то там надолго!

— Братцы! — взмолился Химик. — Тут все, черт возьми, нашли себе родителей. Найти и мне, что ли? Вон та бабушка у вас свободна?

Женщина, на которую он указал, шла по коридору им навстречу, направляясь как раз в комнату, где сейчас сидел Герман Костин. Это была уже знакомая докторша, судя по всему, докторша в прошлом.

Она вошла и застала свою приятельницу и ее сына Федю сидящими друг против друга — они держались нежно за руки и молчали.

— Анна Васильевна, — сказала твердо докторша, — мы сейчас проводим нашего гостя. Феденька, вас там ждут, мама сейчас ляжет, а вы придете утром, да? — она проворно достала из кармана таблетки, а Германа показала знаками, чтоб он тотчас уходил. — Идите, Феденька, там все постелено, идите, до утра!

Герман еще смотрел вопросительно, пятясь к двери, но Анна Васильевна, как-то сразу подчинившись и сникнув, только кивнула ему. Докторша уже подталкивала Германа к выходу и быстро закрыла за ним дверь.

Друзей в коридоре уже не было, Герман нашел их на веранде. Здесь было сейчас людно — обитатели дома целой толпой стояли на ступенях и на ближайшей аллее, все, как один, задрав головы, устремив взгляды в ночное небо.

Крокодилыч тронул Германа за рукав:

— Я им тут сказал про парад планет — видишь, что делается! Я ведь не напутал, правда, только не видно ни черта. Вон у этого, видишь, бинокль!.. Ну что, батя, увидел, нет?

Огромный темный купол в светлых точках звезд незыблемо висел над землей.

И было опять утро, и снова — путь. Семеро шли — на этот раз по лесу, по тропинке, друг за другом, молча, устало, долго.

Лес вдруг поредел и кончился, за ним была серая лента шоссе. Дорога шла под уклон, сворачивая в населенный пункт, и поселок был

уже виден отсюда: ряды домов светлого кирпича, разделенных улицами, здание школы, зеленый прямоугольник стадиона с мачтами прожекторов и, наконец, бетонно-стеклянный куб кинотеатра, еще одно детище Спиркина.

— Что же это такое?! — проговорил Султан. — Что они тут понастроили, смотрите!

Друзья обозревали панораму поселка, не скрывая удивления.

— Представляешь, — объяснял Крокодилыч Спиркину. — Два года назад здесь же трава росла вот досюда! Деревня без хозяев — заходи, живи, любой дом твой. Мы тут оборону держали. Земляники навалом! Грибов! А зайца помнишь, Султан? Заяц непуганый сидит, на тебя смотрит. Ну и ну!

— Такси, ребята!

«Волга» с шашечками стояла на площади у магазина. Друзья приближались к ней, и кто-то уже ускорил шаг, заметив нечто знакомое.

— Сюда!

Минуту спустя они окружили машину. В ней спал водитель, прикрыв лицо форменной фуражкой. Тем не менее личность его была уже опознана; Третий парк пошевелился во сне, затем проснулся и обрадовался:

— Ребята! Ну, вы даете!

Открыли дверцу, здоровались, вытащили его из машины.

— А я, представляете, — говорил Третий парк, освобождаясь от объятий Слона, — второй раз сюда езжу, пассажиров беру! Ну, думаю, где же они, эти вояки! Вы видите, чего они тут понаделали — было Гуськово, стало хренóво... Ну ладно, как воевали, рассказывайте! А это что, новенькие? — тарахтел Третий парк. — Я тут, понимаешь, второй раз — вчера, сегодня! Ну, не может же быть, думаю!.. Так что? Поехали куда-нибудь, тут на шоссе есть одна сказка — «Сказка» называется. Как, лейтенант? А оттуда — домой!

— Так много нас, — сказал Герман.

— Много, да, — спохватился Третий парк, пересчитав компанию. — Пятерых я могу свободно, двоих в багажнике.

— В багажнике тесно будет, — сказал Султан.

— Да, — задумался Третий парк. — Ну, вы уже тогда решайте. Может, жребий. Пятерых могу. Остальные поездом, тут теперь автобус до станции...

— Давайте тогда, — сказал неуверенно Химик. — Будем тянуть.

— Чего тянуть? — сказал Крокодилыч. — Старые сюда, новые пешком.

— Пожалуйста, я готов, — пожал плечами Спиркин.

— Готов? — сказал Крокодилыч. — Ну давай! Иди!

— Иду!

— Так иди. Иди, если идешь.

И Спиркин уже стал прощаться, когда тот же Крокодилыч, отменив шутку, сказал:

— Ладно, Третий парк, поезжай. Нам, нельзя расставаться, лейтенант не велит.

— Ну, ребята! — огорчился Третий парк.

И он долго стоял у машины, глядя вслед удаляющейся семерке, будто ждал еще, что они повернут обратно.

А семерка снова достигла леса и здесь разбрелась. Перекликались, теряли и находили друг друга, и вновь кто-то оказывался в одиночестве, а затем неожиданно нос к носу сталкивался с другими. А потом открылась поляна, куда, не сговариваясь, выходили все вместе, чтобы тут же снова разойтись и встретиться уже на тропинке, идти в тесноте, друг за другом...

И снова была ночь, заставшая их на этот раз в поле, на стоге сена, где они все вместе расположились, зарывшись, кто как умел, разбросав свои головы, руки, ноги, перемешавшись, став чем-то одним, что дышало, храпело и вздрагивало сейчас в лунную ночь под открытым небом. Спали в обнимку Спиркин с Крокодилычем, и голова Германа покоилась на ноге Афонина, и прямо в ухо Химику дышал Султан...

Яркий свет на мгновение прошел по их лицам — взметнулась, прошла параболой и погасла сигнальная ракета, секунду спустя — еще одна, а затем раздался гул, и он все нарастал и надвигался. Спящие зашевелились, кто-то уже отвалился от стога:

— Танки!

Это и впрямь были танки, огни их были уже видны, они шли вдалеке колонной, сотрясая землю. Потом ухнула невидимая артиллерия, танки уходили, а канонада еще продолжалась — шли учения.

— Ура! — вдруг закричал кто-то из них. — Наши!

Танки прошли, артиллерия замолчала, в мире опять была тишина, и только Спиркин говорил, не унимаясь:

— Ребята, я не хочу домой! Давайте не будем расходиться! Вот Химик нас приглашает, он без жены. Где твоя жена, Химик? Братцы, есть квартира. Только без лишнего звона — по-тихому, прямо с вокзала! А? И выпить возьмем. Надо ж когда-нибудь, Как, лейтенант? Лейтенант согласен, ребята! Ура!

Семеро небритых мужчин сначала растворились в толпе пассажиров, сошедших с поезда, потом выделились, двинулись сплоченной группой и уже при выходе с перрона неожиданно притормозили: один из них остановился, задерживая остальных.

— Стоп! Переждем! — произнес Султан конспиративным шепотом. И, спрятавшись за спины друзей, следил за удаляющейся парой. — Сослуживцы моей жены, черт бы их побрал! С ягодами!.. Ну так что, Химик, к тебе? Супруга не нагрянет?

— Нет-нет. Она у меня в Болгарии, по туристской.

— Тут гастроном на площади, надо взять чего-нибудь, — напомнил Крокодилыч.

Так, вполголоса переговариваясь, они двинулись дальше, уже осторожнее, с оглядкой, как бы навстречу опасности.

Но опасность, как всегда пришла с той стороны, откуда ее не ждали. Она была за спиной. Пришла она в образе полной женщины, быстро и решительно, несмотря на свою полноту, нагнавшей компанию.

Женщина была настроена миролюбиво:

— Ваня! Ваня! — звала она, приближаясь.

Ваня, он же Иван Корнилович, он же Крокодилыч, пробормотал растерянно:

— Все! Засветился!

И шагнул навстречу жене.

Ей он сказал:

— Шура! Ты откуда? Ну, привет!

— Откуда, откуда, — проворчала Шура, оглядывая мужа, а заодно и всю компанию. — Когда должен был приехать? Ну, здравствуй!

— Я же говорил — из-под земли достанет, — сказал Крокодилыч. — Здравствуй!

— А это кто такие? — Шура с явным неодобрением кивнула на небритую компанию. — Ну, пошли, что ли? А вещи твои где?

— Вот.

— А ягоды?

— Нет ягод в этом году, — сказал Крокодилыч.

Шура уже шла, Иван Корнилович еще колебался, но вот, взмахом руки простившись с друзьями, поспешил за женой следом.

— Оглянется, как? — загадал Слон.

Уже напоследок, прежде чем исчезнуть, Крокодилыч все-таки обернулся. Они помахали ему.

Что-то сразу пропало с уходом Крокодилыча. Компания еще стояла, потом двинулась медленно, вразнобой, словно лишившись стержня. И уже без осторожных, заговорщицких взглядов по сторонам.

На привокзальной площади сновали приезжие и встречающие, толпилась очередь на такси.

— Ну что? По домам? — спросил Султан.

И вопрос его был ответом.

— Мой автобус, ребята! — сказал Афонин и, быстро попрощавшись, побежал.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Аукцион», 9 ч.

Автор сценария Н. Тимченко. Режиссер В. Курыкин. Оператор В. Климов. Художник Н. Саушин. Композитор Б. Рычков. Звукооператор А. Цыганков.
Роли исполняют: Н. Пеньков, Л. Норейка, Л. Прыгунов, С. Суховей, В. Дружников, Ю. Саранцев, Л. Зверинцев, Л. Харитонов, В. Фунтиков, Н. Романов.

«Букет фиалок», 9 ч.

Авторы сценария Г. Рошаль, Т. Кожевникова, М. Попович. Режиссеры В. Строева, О. Бондарев. Операторы И. Мельников, Г. Шатров. Художник В. Щербак. Композитор Р. Леденев. Звукооператор А. Кособоков.
Роли исполняют: Л. Ярошенко, Ю. Соколов, Н. Мерзликин, В. Фролов, П. Махотин, В. Яканин, И. Щукина, А. Горобченко и другие.

«Витя Глушаков — друг апачей», 8 ч.
Авторы сценария А. Эйрамджан, Г. Бежанов. Режиссер Г. Бежанов. Оператор С. Зайцев. Художник В. Поляков. Композитор В. Рубашевский. Звукооператор Б. Зуев.
Роли исполняют: Л. Куравлев, Андрей Юрицын, Катя Симонова, Володя Лизунов, Роман Долгов, Дима Жучков, И. Ясулович, Е. Сабельникова, Г. Польских, М. Кокшенов, А. Варпаховская.

«Две главы из семейной хроники», 10 ч.
Автор сценария Н. Виолина. Режиссер Д. Барщевский Оператор Н. Олоновский. Художники Н. Мешкова, П. Сафонов. Композитор А. Беляев. Звукооператор В. Шарун.
Роли исполняют: Н. Белохвостикова, А. Филозов, Б. Плотников, Б. Фрейндлих, Р. Нахапетов, М. Прудкин, А. Сафронов, В. Дворжецкий, В. Майнелите, С. Исаева, К. Михайлов, Э. Романов, А. Вокач, К. Махарадзе, Р. Сагдуллаев, Е. Журавина, С. Павлова, К. Геворкян.

«Мы из джаза», 9 ч.
Авторы сценария А. Бородянский, К. Шахназаров. Режиссер К. Шахназаров. Оператор В. Шевцик. Художник К. Форостенко. Композитор А. Кролл. Звукооператор Э. Зеленцова.
Роли исполняют: И. Скляр, А. Панкратов-Черный, Н. Аверюшкин, П. Щербаков, Е. Евстигнеев, Л. Куравлев, Б. Брондуков, Е. Цыплакова, Л. Долина, Ю. Васильев.

«Трое на шоссе», 9 ч.
Автор сценария В. Кунин, при участии А. Бобровского. Режиссер А. Бобровский. Оператор М. Ардабьевский. Художник А. Кузнецов. Композитор И. Шварц. Звукооператор И. Урванцев.
Роли исполняют: А. Джигарханян, В. Невинный, Т Акулова, Б. Токарев, Е Цыплакова, Катя Бондарева, А. Дударенко, Ю. Воробьев, Р. Афанасьев, А. Пятков.

«У опасной черты», 10 ч.

Авторы сценария В. Амлинский, В. Георгиев. Режиссер В. Георгиев. Оператор И. Миньковецкий. Художник Е. Серганов. Композитор Э. Денисов. Звукооператор Н. Кропотов.
Роли исполняют: Л. Виролайнен, А. Збруев, А. Граве, Э. Романов, У. Лиелдидж, Э. Марцевич, Е. Лазарев, И. Косых, П. Федоров, В. Косых, В. Шульгин, О. Куценко, И. Дмитриев.

«Мосфильм» (СССР) — «Посейдон филмз» (Англия), при участии В/О «Совинфильм» (СССР), ДЕФА (ГДР), ИКАИК (Куба), «Космосфильм» (Франция).

«Анна Павлова», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Автор сценария и режиссер Э. Лотяну. Операторы Е. Гуслинский, В Нахабцев. Художник Б. Бланк. Композитор Е. Дога. Звукооператор А. Погосян.
Роли исполняют: Г. Беляева, Лина Булдакова, С. Шакуров, В. Ларионов, Джеймс Фокс, Жак Дебари, Георге Димитриу, П. Гусев, Джон Мюррей, С. Тома, Н. Фатеева, В. Решетникова, Мартин Скорсезе, Брюс Форсайт, Ион-Сандри Шкуря, Л. Марков, А. Ромашин, И. Дмитриев, Т. Хярм, Г. Григориу, А. Звенигорский, М. Крапивин, И. Скляр, Герд Блаушек, Пол Стоккер, Рой Киннир.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Дамское танго», 9 ч.
Автор сценария В. Чиков. Режиссер С. Мамилов. Оператор Г. Тутунов. Художник Б. Дуленков. Композитор В. Рафаэлов. Песня на стихи Н. Рубцова. Звукооператор М. Галудзин.
Роли исполняют: В. Федотова, А. Васильев, Р. Рязанова, Л. Неведомский, Н. Крючков, М. Скворцова, Б. Новиков, С. Федоров, С. Рубеко, Я. Друзь, С. Селезнева, В. Мухаметов, Е. Никоненко, Т. Рудина, В. Захарченко.

«Шел четвертый год войны...», 9 ч.
Автор сценария А. Беляев. Режиссер Г. Николаенко. Оператор А. Гришко. Художник А. Талансев. Композитор В Филиппенко. Текст песен Г. Николаенко. Звукооператор Н. Озорнов.
Роли исполняют: Л. Савельева, Н. Олялин, А. Збруев, Н. Еременко-младший, А Денисов, Т. Спивак, В. Баранов, Л. Дуров, В. Смирнов.

Киностудия «Ленфильм»

«Требуются мужчины», 8 ч.
Автор сценария В Попов. Режиссер В. Родченко. Оператор Н. Строганов. Художник Б. Бурмистров. Композитор А. Кнайфель. Звукооператор Л Гавриченко.
Роли исполняют: А. Латенас, И. Гаврилюк, Ю. Дубровин, В. Захарьев, Б. Хамраев, Ю. Строганов, Г. Щепетнова, Е. Киндинов, Артем *Иванов, Ю. Гусев*, Н. Шумилова, Д. Омаев, Ю. Кузнецов, Ю. Гончаров.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Не все кометы гаснут», 8 ч.
Автор сценария С. Жгенти. Режиссер Д. Абашидзе. Оператор И. Амасийский. Художник Н. Тариэлашвили. Композитор Д. Кахид-

зе. Текст песен П. Грузинского. Звукооператор Г. Кунцев.
Роли исполняют: Т. Арчвадзе, В. Майнелите, Л. Абашидзе, В. Сафонов, П. Любешкин, В. Уральский, В. Леонов, В. Гуляев.

Литовская киностудия

«Английский вальс» (по пьесе Джона Голсуорси «Джой»), 7 ч.
Автор сценария и режиссер Г. Лукшас. Оператор Р. Юодвалькис. Художник Г. Ремейкайте. Композитор В. Ганелин. Звукооператор А. Тимс.
Роли исполняют: А. Аукштикальните, В. Майнелите, Э. Плешките, Г. Кураускас, О. Кнапките, В. Александравичюс, Г. Сторпиршлис.

Киностудия «Таллинфильм»

«Арабелла — дочь пирата» (по мотивам сказки А. Первик), 8 ч.
Автор сценария и режиссер П. Симм. Оператор А. Ихо. Художники П. Вахор, Х. Халла. Композитор Л. Ныгисто. Текст песен Х. Руннеля. Звукооператор Я. Эллинг.
Роли исполняют: К. Пускар, Л. Петерсон, У. Кибуспуу, Р. Трасс, Л. Спирка, Л. Ульфсак, А. Юкскюла, С. Луйк и другие.

Киностудия «Узбекфильм»

«Стрелять сгоряча не стоит» (по роману Х. Гуляма «Бессмертие»), 8 ч.
Автор сценария А. Хамраев. Режиссер М. Ага-Мирзаев. Операторы Р. Ибрагимов, Х. Файзиев. Художник Э. Аванесов. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор Э. Предтеченская.
Роли исполняют: Б. Матчанов, Г. Хамраева, С. Молдаханов, А. Азизбаева, Т. Иминов, Р. Тураев, Д. Исмаилов, А. Абдувахабов, Т. Махмудов и другие.

Зарубежные фильмы

«Если ты есть...», 8 ч.
Производство «Боряна» (Болгария). Автор сценария и режиссер Илия Велчев. Оператор Михаил Венков. Художник Захари Савов. Композитор Найден Андреев.
Роли исполняют: Ирен Владимирова, Петр Терзиев, Петр Дончев, Антон Тонев, Росица Шумарская, Михаил Лазаров и другие.

«Я и весь класс» (по книге Ганса-Ульриха Людемана «Я, а потом некоторое время ничего»), 7 ч.
Производство Телевидения ГДР.
Автор сценария и режиссер Гюнтер Фридрих. Оператор Гельмут Бергман. Художник Кристоф Шнайдер. Композитор Бернд Вефельмайер.
Роли исполняют: Корнелия Фосс, Рената Блюме, Ганс-Петер Райнеке, Хендрик Белльштедт, Гильмар Бауман, Клаус Браш, Йорг Шпиллер.

«Встреча в Атлантике», 10 ч.
Производство «Кадр» (Польша).
Авторы сценария Болеслав Михалек, Ежи Кавалерович. Режиссер Ежи Кавалерович. Оператор Ежи Лукашевич. Художник Гражина Хасе. Композиторы Петр Фигель, Войцех Килар.
Роли исполняют: Тереза Буджиш-Кшижановска, Малгожата Немирска, Игнаций Гоголевский, Марек Вальчевский, Феликс Парнелл, Вацлав Улевич, Марек Левандовский, Густав Луткевич.

«Экипаж для Сингапура», 9 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Авторы сценария Ион Григореску, Нику Стан. Режиссер Нику Стан. Оператор Мариан Станчу. Художник Аурелиу Ионеску. Композитор Василе Ширли.
Роли исполняют: Георге Козорич, Флорин Замфиреску, Мариана Михуц, Виктор Ребенджук, Георге Вису, Штефан Силяну, Жан Константин.

«Ночные всадники», 9 ч.
Производство «Колиба» — «Барандов» (Чехословакия).
Автор сценария Тибор Вихта. Режиссер Мартин Голлый. Оператор Франтишек Ульдрих. Художник Юрай Червик. Композитор Светозар Страчина.
Роли исполняют: Радослав Брзобогатый, Михал Дочоломанский, Соня Валентова, Леопольд Гаверл. Петр Чепек, Иржи Крампол, Павел Зедничек, Петр Скарка, Иржи Кодеш, Йозеф Адамович, Карол Чалик.

«Полковник Делмиро Гувейя», 7 ч.
Производство «Эмбрафилмэ» — «Саруэ филмес» (Бразилия).
Авторы сценария Орландо Сена, Жеральдо Сарно. Режиссер Жеральдо Сарно. Оператор Лауро Эскорел Фильо. Художник Анисио Медейрос. Композитор Жан Линс.
Роли исполняют: Рубенс де Фалко, Нилдо Паренте, Жофре Суарес, Сура Бердичевски, Жозе Дюмон, Исабел Рибейро.

«Чествование», 1-серия — 7 ч., 2-я серия — 6 ч.
Производство «Кудос филм продакшн лимитед» (США).
Автор сценария Бернард Слейд. Режиссер Боб Кларк. Оператор Рэджиналд Г. Моррис. Художники Рубен Фрид, Роберт Гандлак. Композитор Кен Вэнберг.
Роли исполняют: Джек Леммон, Робби Бенсон, Ли Ремик, Колин Дьюхэрст, Джон Марли, Ким Каттролл, Гэйл Гарнетт, Тэри Кин. .

«Мужское дело», 9 ч.
Производство «Альбина-продюксьон» — «Синедель» — «Фильм-А2» (Франция).
Автор сценария Серж Коншон. Режиссер Николя Рибовски. Оператор Жан-Поль Шварц. Художник Вилли Хольт. Композитор Владимир Космa.
Роли исполняют: Клод Брассер, Жан-Луи Трентиньян, Жан-Поль-Руссийон, Патрис Кербра, Ева Дарлан, Беатрис Камюра, Элизабет Юппер, Жан Карме.

«Тысяча миллионов долларов», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Фильм С. Ф. П. С.» — «Фильм А-2» (Франция).
Автор сценария и режиссер Анри Верней. Оператор Жан-Луи Пикаве. Художник Жан Сонье. Композитор Филипп Сард.
Роли исполняют: Патрик Деваэр. Мишель Оклер, Мэл Фэррер, Каролин Селье. Шарль Деннер, Анни Дюпрэ, Жанна Моро, Фернан Леду, Жан Меркюр, Жан-Пьер Кальфон.

«Три неотправленных письма» (по роману Эллера Куина «Опасный город»), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Сётику» (Япония).
Автор сценария Канэто Синдо. Режиссер Ёситаро Номура. Оператор Такаси Кавамата. Художник Кёхэй Морита. Композитор Ясуси Акутагава.
Роли исполняют: Син Сабури, Комаки Курихара, Аи Кандзаки, Маюми Огава, Кэйко Мацудзака, Рю Хикимэ.

С 70-летием

БОРЩАГОВСКОГО Александра Михайловича, кинодраматурга

УЧИТЕЛЯ Ефима Юльевича, кинорежиссера,
народного артиста СССР,
лауреата Государственной премии СССР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых

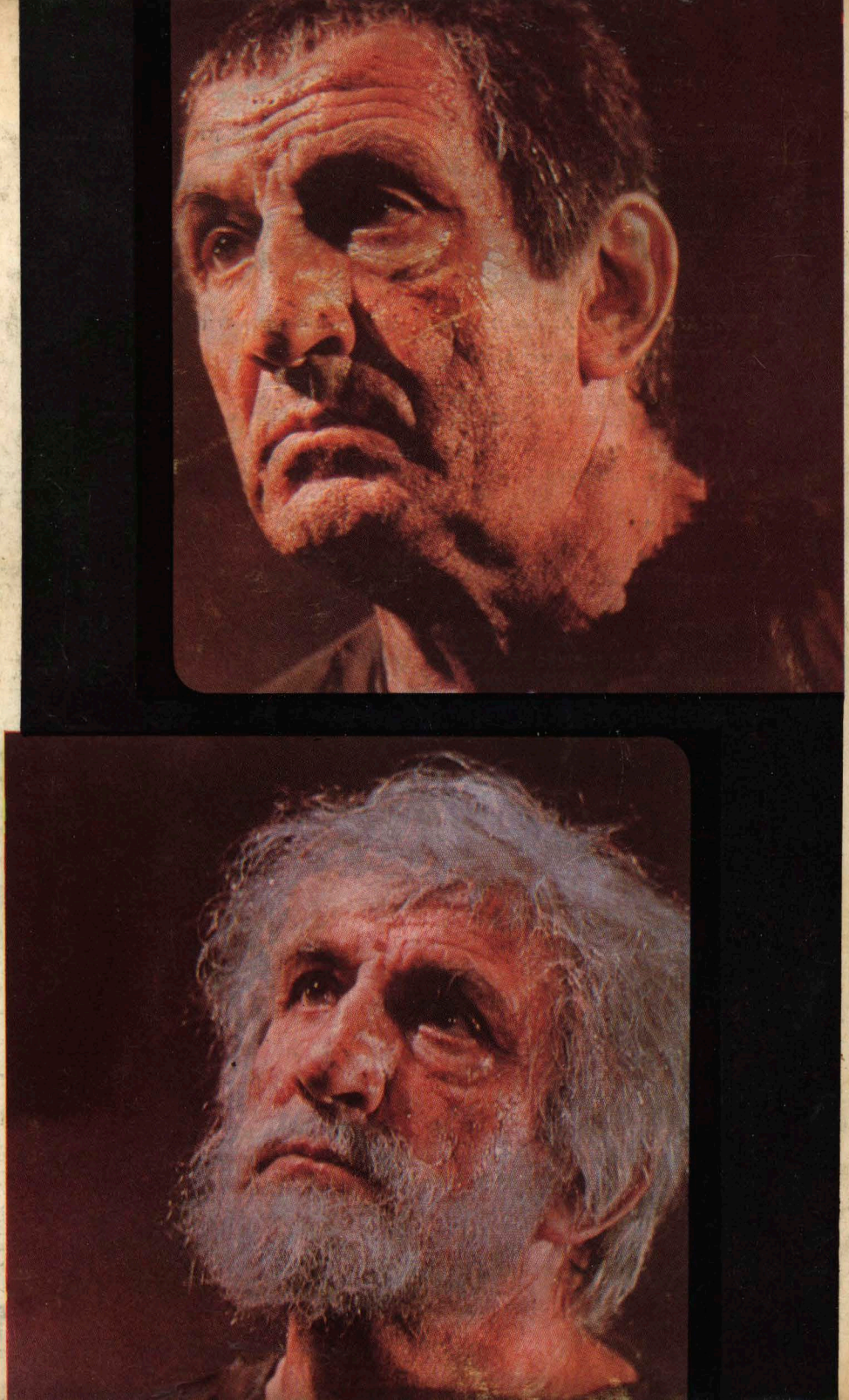
ЧЕН Иоланду Евгеньевну, кинооператора,
лауреата Государственной премии СССР

С 60-летием

ТЕМЕРИНА Алексея Сергеевича, кинооператора,
заслуженного деятеля искусств РСФСР

С 50-летием

ГЕЛЬМАНА Александра Исааковича, кинодраматурга,
лауреата Государственной премии СССР

ДОБРОЛЮБОВА Игоря Михайловича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств БССР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и творческих успехов